ISSN 0130—6405

# ИСКУССТВО 1986

# КИНО 8

*На фото: стоят — Л. Ахвледиани (слева), Т. Чхеидзе; сидят — Р. Чхеидзе (слева), С. Жгенти*

## Из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Ленинских премий 1986 года в области литературы, искусства и архитектуры»

Центральный Комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложения Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Ленинские премии 1986 года:

...Чхеидзе Ревазу Давидовичу, народному артисту СССР, режиссеру и автору сценария, Жгенти Сулико Ильичу, заслуженному деятелю искусств Грузинской ССР, автору сценария, Ахвледиани Ломеру Бидзиновичу, народному артисту Грузинской ССР, оператору, Чхеидзе Темуру Нодаровичу, народному артисту Грузинской ССР, исполнителю роли, — за художественный фильм «Твой сын, Земля» производства киностудии «Грузия-фильм».

ИСКУССТВО КИНО
1986
8
ежемесячный журнал

**Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР.** Основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

ИСКУССТВО КИНО 1986 8

*Главный редактор*
ЧЕРЕПАНОВ Ю. А.

*Редколлегия*
АББАСОВ Ш. С.
БАНИОНИС Д. Ю.
БАСКАКОВ В. Е.
БОНДАРЧУК С. Ф.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГРИГОРЬЕВ И. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
*(зам. главного редактора)*
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
*(зам. главного редактора)*
МАЩЕНКО Н. П.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИЗОВ Н. Т.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СИРЕНКО А. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
*(ответственный секретарь)*
СУМЕНОВ Н. М.
ТРУНИН В. В.
ШЕНГЕЛАЯ Э. Н.
ЮРЕНЕВ Р. Н.

## Содержание

4 **V съезд кинематографистов СССР**

### Кинематограф 80-х. Дневник

● *Разборы и размышления*

10 **Александр Егоров.** Вырваться из круга

24 **Леонид Нехорошев.** История и декорация

34 **Л. Белокуров.** Два фильма, семь веков и единство цели

● *200 строк*

39 **Елена Стишова.** Мезальянс

41 **Константин Щербаков.** Пять страниц на драку

● *Дискуссии*

44 **Е. Габрилович.** Подробности бытия

49 **Р. Балаян.** Страдания немолодого режиссера

● *Беседы за рабочим столом*

53 **Евгений Леонов.** Риск в искусстве — это прекрасно

● *Лаборатория*

66 **Ю. Клепиков.** Гипотетическая режиссура

### Теория, история, эстетическое воспитание

77 **В. Толстых.** Размышления по поводу и без повода

87 **Издано о кинематографе**

● *Мемуары и публикации*

92 **Юрий Ерзинкян.** Царь-режиссер Борис Барнет

● *Наши юбиляры*

94 **Ал. Романов.** Воля, мастерство, вдохновение (Ю. И. Солнцевой — 85)

©

Журнал «Искусство кино», 1986

*Оформление и коллажи* Остольского К. О. *Художественный редактор* Евстигнеев А. А. *Технический редактор* Иванова Т. Ю. *Корректор* Элькина Г. Г.

Адрес редакции: 125319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел 151-02-72

Цена 1 руб. 30 коп. Фото и адреса актеров редакция не высылает

## За рубежом

● *38 конгресс и фестиваль Международной ассоциации научного кино*

98 **Жан Пенлеве.** Дистанция в сорок лет

100 **Николай Савицкий.** Контур триады

● *Мемуары и публикации*

114 **Луис Бунюэль.** Мой последний вздох

● *На нашем экране*

128 **Мирон Черненко.** Этот трудный возраст

131 ● *Синерама*

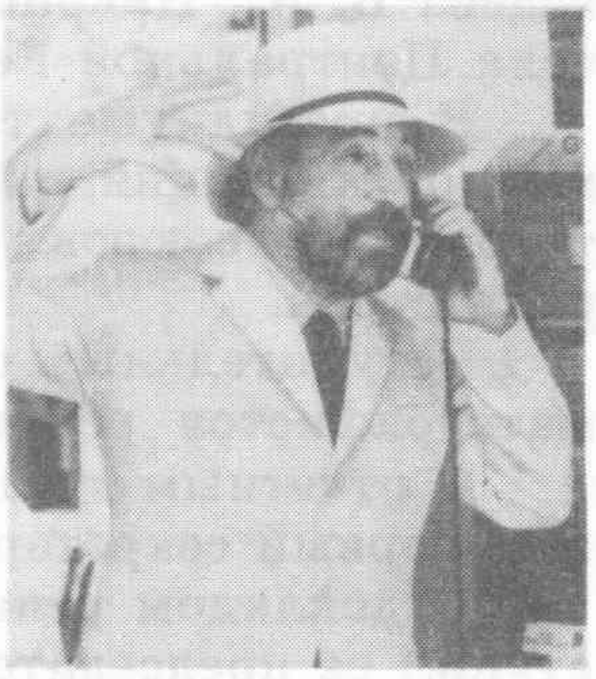
## Сценарий

136 **В. Залотуха.** Садовник

175 **Фильмография**


**Луис Бунюэль.** Мой последний вздох
© "Robert Laffont", P., 1982

*На 1-й стороне обложки:* Марина Зудина в фильме «По главной улице с оркестром» (режиссер П. Тодоровский, «Мосфильм»)



*На 4-й стороне обложки:* Филипп Нуаре в фильме «Украли бедро Юпитера» режиссера Филиппа де Брока (Франция)


**In this issue:** Materials devoted to the 5th Congress of Soviet cineastes (p. 4). Notes about today's work of "Ukrkinochronika" Film Studio (p. 10). Reviews of the films "Ancient Russia" (p. 24), "The Makers of Native Arm", "They Forjed The Arm for Victory" (p. 34), "Valentin and Valentina" (p. 39), "Snake Hunter" (p. 41). Yevgeny Gabrilovich and Roman Balayan continue the discussion about the truth in cinema (pp. 44, 49). Talk with wellknown film actor Yevgeny Leonov (p. 53). Continuation of talk about modern scriptwriting (p. 66). Article by Valentin Tolstykh about some problems of modern cinema process (p. 77). Published on cinema (p. 87). Recollections about Soviet film director Boris Barnet (p. 92). To the 85th anniversary of Soviet actress and film director Yulia Solntseva (p. 94). To the 38th Congress of ISFA (p. 97). Notes about Western cinema of the 80-ties (p. 100). Fragments from the book "My Last Deep Breath" by Luis Bunuel (p. 114). Review of Yugoslavian film "Persistence" (p. 128). Cinerama (p. 131). Script by Valery Zalotukha "The Gardener" (p. 136). Filmography (p. 175).



ИСКУССТВО КИНО 1986 8

Сдано в набор 3.06.86. Подп. к печати 14.07.86 А05316 Формат бумаги 70×100¹/₁₆, печ. л. 11,25, усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6. Печать офсетная. Тираж 50 000. Заказ 1439
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 142300, г. Чехов Московской области

# V СЪЕЗД кинематографистов СССР

Общественная потребность осмыслить время, стремление запечатлеть на экране жизнь во всей ее многогранности, драматизме и величии вдохновляют творчество многонационального отряда советских кинематографистов. Самому массовому из искусств принадлежит исключительно ответственная роль в обогащении духовного мира человека, повышении зрелости сознания, эстетическом и нравственном воспитании современника. С чувством высокой ответственности приступили деятели кино к воплощению новых идейно-творческих задач, поставленных перед художественной интеллигенцией страны XXVII съездом КПСС.

Итоги работы, проделанной за минувшее пятилетие, планы на будущее обсудили делегаты V съезда кинематографистов СССР, который состоялся 13—15 мая 1986 года в Москве, в Большом Кремлевском дворце.

Продолжительными аплодисментами встретили собравшиеся товарищей **Горбачева М. С., Алиева Г. А., Воротникова В. И., Громыко А. А., Зайкова Л. Н., Лигачева Е. К., Рыжкова Н. И., Соломенцева М. С., Чебрикова В. М., Шеварднадзе Э. А., Демичева П. Н., Долгих В. И., Ельцина Б. Н., Талызина Н. В., Бирюкову А. П., Добрынина А. Ф., Зимянина М. В., Медведева В. А., Никонова В. П., Разумовского Г. П., Яковлева А. Н.,** председателя Центральной Ревизионной Комиссии КПСС **И. В. Капитонова.**

В президиуме также представители партийных, советских, общественных организаций, видные деятели советской кинематографии, руководители творческих союзов. Присутствуют зарубежные гости — мастера кино из ряда стран.

Вступительным словом съезд открыл один из старейших советских кинематографистов режиссер И. Е. Хейфиц.

С отчетным докладом правления Союза кинематографистов СССР выступил первый секретарь правления Л. А. Кулиджанов.

С докладом ревизионной комиссии Союза кинематографистов СССР выступил ее председатель Л. Н. Нехорошев.

С позиций партийной требовательности, критически и взыскательно анализировали мастера экрана состояние и перспективы развития отечественного кинематографа.

От имени зарубежных гостей съезд приветствовали Г. Стоянов (Болгария), Я. Какош (ЧССР), Ли Тхай Бао (Вьетнам), Е. Кавалерович (Польша), А. Ковач (Венгрия), И. Попеску-Гопо (Румыния), Чу Чон Иль (КНДР), Л. Беллаг (ГДР), А. Альдерете (Куба), Э. Оюун (Монголия), Р. Роткович (Югославия), Абдул Хамид Джалья (Афганистан), Р. Варга (Никарагуа), Н. Антонакос (Греция).

Делегаты съезда приняли резолюцию, в которой намечены конкретные пути развития и совершенствования советского кинематографа.

Съезд избрал руководящие органы Союза кинематографистов СССР.

Участники съезда единодушно приняли обращение к кинематографистам мира.

В работе съезда приняли участие товарищи Лигачев Е. К., Демичев П. Н., Яковлев А. Н., заведующий Отделом культуры ЦК КПСС Ю. П. Воронов.

*ТАСС — «ИК»*

# ОБРАЩЕНИЕ
# к кинематографистам мира

Мы, делегаты и гости V съезда кинематографистов СССР, обращаемся к вам, своим коллегам из разных стран мира.

Пусть наш голос услышат мастера культуры всех континентов, пусть вместе с нами они еще и еще раз задумаются над самой острой проблемой современности — проблемой войны и мира.

Сегодня нет задачи важнее и насущнее, чем сохранение мира, избавление человечества от ядерного уничтожения, от «звездных» и иных войн, от гонки вооружений, которая выгодна только торговцам оружием, милитаристским и империалистическим кругам, лелеющим планы мирового господства.

В наших руках самое мощное и самое массовое искусство — кино! Оно должно верно и надежно служить честным и благородным идеалам гуманизма, социального прогресса и укрепления дружбы между народами.

Советский Союз предложил конкретную программу полной ликвидации ядерных арсеналов во всем мире до конца нынешнего столетия, настойчиво добивается и делом показывает пример и пути прекращения испытаний ядерного оружия. Эта политика отвечает коренным устремлениям всех народов, ее практическое решение может содействовать оздоровлению международной обстановки.

Человечество должно войти в XXI век без войн, без ядерного оружия. Ради этого стоит трудиться и бороться — настойчиво, повседневно, с полной отдачей.

Кинематограф — большая сила в формировании сознания, общественного мнения людей. Поэтому от всех деятелей кино в решающей степени зависит, какие ценности и идеалы будут утверждаться.

Не допустим превращения киноэкрана в средство массового распространения вражды и насилия, недоверия и подозрительности, высокомерия и презрения по отношению к другим народам!

Сделаем все, чтобы наши фильмы становились активными борцами против бесчеловечных идей апартеида, неофашизма, расовой и национальной исключительности!

Произведения экрана призваны возвышать человека, пробуждать в нем добрые чувства и светлые мысли, обогащать его духовно.

Мы верим в силу кинематографа, осознаем меру его ответственности за судьбы мира, самой жизни на Земле, человеческой цивилизации.

Пусть же голос мастеров экрана, многократно усиленный возможностями нашего искусства, будет услышан миллионами людей планеты, поможет им в борьбе за прочный и справедливый мир!

*V съезд кинематографистов СССР*

# Руководящие органы Союза кинематографистов СССР, избранные на V съезде кинематографистов СССР

## Правление Союза кинематографистов СССР

Ш. Аббасов, режиссер (Узбекистан), В. Абдрашитов, режиссер (Москва), Т. Абуладзе, режиссер (Грузия), О. Агишев, драматург (Москва), Б. Абдуллаев, киновед, кинокритик (Туркмения), Ч. Айтматов, драматург (Киргизия), А. Александров, драматург (Москва), А. Алиев, киновед (Азербайджан), В. Алисов, оператор (Москва), Б. Аннанов, актер, режиссер (Туркмения), С. Аранович, режиссер (Ленинград), Л. Афанасьев, композитор (Москва), Л. Ахвледиани, оператор (Грузия), А. Ашимов, актер (Казахстан), Т. Баблуани, режиссер (Грузия), Р. Балаян, режиссер (Украина), Д. Банионис, актер (Литва), М. Беликов, режиссер (Украина), А. Баталов, актер, режиссер (Москва), М. Богданов, художник (Москва), С. Бодров, драматург (Москва), Г. Бокарев, драматург (Свердловск), А. Борисов, художник (Москва), У. Браун, режиссер, оператор (Латвия), Л. Бухов, звукооператор (Москва), Р. Быков, режиссер, актер (Москва), Б. Васильев, драматург (Москва), В. Венгеров, режиссер (Ленинград), Д. Виницкий, художник (Москва), В. Виноградов, оператор, режиссер (Ленинград), Л. Волков, режиссер, оператор (Ленинград), С. Вронский, оператор (Москва), Е. Габрилович, драматург (Москва), И. Гелейн, режиссер (Москва), А. Гельман, драматург (Москва), А. Герасимов, режиссер (Москва), А. Герман, режиссер (Ленинград), М. Глузский, актер (Москва), Л. Гогоберидзе, режиссер (Грузия), В. Голованов, драматург (Москва), Б. Головня, режиссер (Москва), С. Говорухин, режиссер (Украина), В. Грамматиков, режиссер (Москва), А. Гребнев, драматург (Москва), Е. Григорьев, драматург (Москва), И. Григорьев, режиссер (Москва), Р. Григорьева, режиссер, драматург (Москва), И. Грицюс, оператор (Литва), Е. Громов, киновед, критик (Москва), Ф. Гукасян, редактор (Ленинград), В. Гулуев, оператор (Северо-Кавказское отделение), Г. Данелия, режиссер (Москва), В. Дашук, режиссер (Белоруссия), В. Демин, киновед (Москва), Б. Бородеев, драматург (Москва), И. Добролюбов, режиссер (Белоруссия), Ф. Довлатян, режиссер (Армения), Т. Догилева, актриса (Москва), Г. Егиазаров, режиссер (Москва), В. Ежов, драматург (Москва), Н. Еременко, актер (Москва), В. Жалакявичус, режиссер (Литва), С. Жгенти, драматург (Грузия), В. Железняков, оператор (Москва), Е. Загданский, драматург (Украина), Л. Зайцева, актриса (Москва), А. Зархи, режиссер (Москва), М. Звирбулис, оператор (Латвия), Р. Ибрагимбеков, драматург (Азербайджан), А. Иванкин, режиссер (Москва), И. Иванов-Вано, режиссер (Москва), В. Ивашов, актер (Москва), Е. Игнатьев, художник (Белоруссия), Э. Ишмухамедов, режиссер (Узбекистан), П. Кадочников, актер (Ленинград), К. Калантар, кинокритик (Армения), В. Калюта, оператор (Украина), А. Каневский, режиссер (Ленинград), И. Карсакбаев, художник (Казахстан), М. Касымова, режиссер (Таджикистан), М. Каюмов, режиссер (Узбекистан), К. Кийск, режиссер (Эстония), В. Клабуков, режиссер (Новосибирск), Э. Климов, режиссер (Москва), А. Княжинский, оператор (Москва), А. Коваль, режиссер (Украина), А. Кодру, режиссер (Молдавия), М. Кокочашвили, режиссер (Грузия), С. Колосов, режиссер (Москва), В. Коновалов, режиссер (Москва), Е. Корзун, оператор (Иркутск), В. Костроменко, режиссер (Украина), А. Кочетков, режиссер, оператор (Москва), Г. Кохан, режиссер (Украина), А. Красинский, киновед (Белоруссия), Н. Крючков, актер (Москва), С. Куценко, редактор, драматург (Украина), К. Лаврентьев, режиссер (Ростов-на-Дону), Я. Лапшин, режиссер (Свердловск), П. Лебешев, оператор (Москва), Т. Лиознова, режиссер (Москва), В. Лисакович, режиссер (Москва), И. Лисаковский, киновед (Москва), М. Литвя-

ков, режиссер (Ленинград), С. Лунгин, драматург (Москва), Д. Луньков, режиссер (Куйбышев), К. Лучко, актриса (Москва), И. Макарова, актриса (Москва), Т. Макарова, актриса (Москва), Г. Малян, режиссер (Армения), И. Масленников, режиссер (Ленинград), Л. Махнач, режиссер (Москва), А. Медведев, редактор, кинокритик (Москва), А. Медведкин, режиссер (Москва), В. Мельников, режиссер (Ленинград), В. Мережко, драматург (Москва), Б. Мельников, драматург (Москва), В. Мигулько, режиссер (Украина), С. Микаэлян, режиссер (Ленинград), В. Микоша, оператор (Москва), А. Миндадзе, драматург (Москва), И. Мирошниченко, актриса (Москва), Ю. Михайлов, звукооператор (Москва), Н. Мордюкова, актриса (Москва), В. Мотыль, режиссер (Москва), Л. Мурса, организатор кинопроизводства (Москва), К. Мухамеджанов, драматург (Казахстан), Б. Назаров, художник (Узбекистан), Х. Нарлиев, режиссер (Туркмения), В. Нахабцев, оператор (Москва), Р. Нахапетов, актер, режиссер (Москва), В. Никифоров, режиссер (Белоруссия), С. Никоненко, актер, режиссер (Москва), Л. Нови, художник (Москва), А. Новогрудский, кинокритик, драматург, (Москва), М. Ножкин, актер (Москва), Ю. Норштейн, режиссер, художник (Москва), Т. Океев, режиссер (Киргизия), Е. Оноприенко, драматург (Украина), А. Опрышко, режиссер (Москва), Е. Осташенко, режиссер (Москва), Л. Пааташвили, оператор (Грузия), А. Павлов, режиссер (Москва), А. Панкратов, режиссер (Москва), Г. Панфилов, режиссер (Москва), Л. Парфенов, киновед (Москва), В. Петров, художник (Москва), А. Плахов, кинокритик (Москва), Н. Полонская, режиссер (Москва), А. Попов, художник (Москва), Р. Раамат, режиссер (Эстония), Ю. Райзман, режиссер (Москва), А. Рогожкин, режиссер (Ленинград), А. Родионов, оператор (Москва), Э. Розовский, оператор (Ленинград), В. Рубинчик, режиссер (Белоруссия), В. Рябинский, организатор кинопроизводства (Москва), Э. Рязанов, режиссер (Москва), Н. Рязанцева, драматург (Москва), А. Сахаров, режиссер (Москва), Т. Семенов, режиссер (Москва), А. Серебренников, режиссер (Украина), П. Симм, режиссер (Эстония), А. Сиренко, режиссер (Москва), К. Славин, драматург (Москва), А. Смирнов, режиссер (Москва), В. Соловьев, драматург (Москва), С. Соловьев, режиссер (Москва), К. Степанков, актер (Украина), Я. Стрейч, режиссер (Латвия), Р. Табукашвили, режиссер, драматург (Грузия), Т. Таги-заде, режиссер (Азербайджан), В. Татенко, режиссер (Казахстан), Е. Ташков, режиссер (Москва), В. Тихонов, актер (Москва), П. Тодоровский, режиссер (Москва), Б. Токарев, актер, режиссер (Москва), В. Толстых, киновед (Москва), В. Трегубович, режиссер (Ленинград), В. Трошкин, режиссер (Москва), В. Трунин, драматург (Москва), В. Туров, режиссер (Белоруссия), М. Ульянов, актер (Москва), О. Уралов, режиссер (Москва), В. Усков, режиссер (Москва), Л. Файзиев, режиссер (Узбекистан), Ф. Фартусов, режиссер (Хабаровск), Х. Фахрутдинов, режиссер (Казань), С. Фрейлих, киновед, драматург (Москва), В. Фрид, драматург (Москва), И. Фрэз, режиссер, (Москва), А. Хамраев, режиссер (Узбекистан), И. Хейфиц, режиссер (Ленинград), Ф. Хитрук, режиссер (Москва), А. Хмелик, драматург (Москва), С. Ходжиков, режиссер (Казахстан), Д. Худоназаров, режиссер (Таджикистан), М. Хуциев, режиссер (Москва), В. Чаадаев, киноинженер (Москва), В. Черных, драматург (Москва), С. Чокморов, актер (Киргизия), В. Чуря, режиссер (Молдавия), Г. Чухрай, режиссер (Москва), С. Чхаидзе, режиссер (Грузия), Р. Чхеидзе, режиссер (Грузия), Т. Шакирова, актриса (Узбекистан), Б. Шамшиев, режиссер (Киргизия), К. Шахназаров, режиссер (Москва), М. Швейцер, режиссер (Москва), Э. Шенгелая, режиссер (Грузия), В. Шумский, оператор (Москва), Л. Элиава, актриса (Грузия), В. Юсов, оператор (Москва)

## Ревизионная комиссия Союза кинематографистов СССР

Х. Адамбаева, актриса (Казахстан), А. Алексеев, режиссер (Москва), И. Алексеев, драматург (Казань), Г. Арлицкайте, киновед (Литва), О. Арцеулов, режиссер (Москва), В. Барбэ, режиссер (Молдавия), Р. Батыров, режиссер (Узбекистан), И. Беляев, режиссер (Москва), И. Бессарабов, режиссер (Москва), Э. Борбиев, драматург (Киргизия), А. Борсюк, режиссер (Украина), Э. Бочаров, режиссер (Москва), Я. Бренцис, драматург (Латвия), А. Бу-

римский, режиссер (Москва), В. Бурыкин, оператор (Ленинград), Ю. Буслик, оператор (Орджоникидзе), И. Васильков, драматург, критик (Москва), Е. Вермишева, режиссер (Москва), Е. Герасимов, режиссер, актер (Москва), М. Голдовская, режиссер (Москва), И. Головань, кинокритик, редактор (Ленинград), И. Гурин, режиссер (Москва), Г. Двалишвили, редактор (Грузия), В. Досталь, режиссер (Москва), Е. Драпеко, актриса (Ленинград), М. Ершов, режиссер (Ленинград), С. Исраелян, оператор (Армения), Л. Калашников, оператор (Москва), К. Камалова, режиссер (Узбекистан), А. Карпов, режиссер (Белоруссия), Т. Каск, режиссер (Эстония), З. Кириенко, актриса (Москва), В. Кичин, кинокритик (Москва), Ю. Клепиков, драматург (Ленинград), В. Климов, оператор (Москва), Ю. Коваленко, киноинженер (Москва), В. Краснопольский-Ледов, режиссер (Москва), Г. Ландин, оператор (Иркутск), Я. Лупий, режиссер (Украина), С. Медынский, режиссер (Москва), Ю. Мичурин, оператор (Москва), А. Мкртчян, режиссер (Армения), Ф. Мусаджанов, драматург (Узбекистан), А. Мягков, художник (Москва), Г. Мясников, художник (Москва), А. Нариманбеков, оператор (Азербайджан), Л. Нехорошев, киновед (Москва), И. Новодережкин, художник (Москва), Н. Олоновский, оператор (Москва), В. Орлов, оператор (Белоруссия), П. Пашкевич, художник (Москва), А.-М. Пламадяла, киновед (Молдавия), Г. Прожико, критик (Москва), А. Пуйпа, режиссер (Литва), Э. Реккор, редактор (Эстония), А. Рыбин, оператор (Москва), М. Рыжов, оператор (Хабаровск), Т. Сабиров, режиссер (Таджикистан), Е. Саканян, режиссер (Москва), Д. Салимов, оператор (Узбекистан), У. Сапаров, режиссер (Туркмения), И. Селезнева, режиссер (Москва), А. Симонов, режиссер (Москва), Н. Слободян, киновед (Украина), В. Соломин, оператор (Новосибирск), А. Солоницын, драматург (Куйбышев), О. Табаков, актер (Москва), В. Тарасов, режиссер (Москва), В. Теличкина, актриса (Москва), А. Терновой, оператор (Ростов-на-Дону), М. Томилова, звукооператор (Свердловск), Э. Уразбаев, режиссер (Москва), Н. Фатеева, актриса (Москва), Л. Федосеева-Шукшина, актриса (Москва), И. Филатов, оператор (Москва), К. Церетели, киновед (Грузия), Е. Цигель, оператор (Свердловск), Л. Шенгелия, художник, режиссер (Москва), Е. Шерстобитов, режиссер (Украина), В. Шкурин, режиссер (Украина).

# Состоялся пленум правления Союза кинематографистов СССР, избранного на V съезде кинематографистов СССР

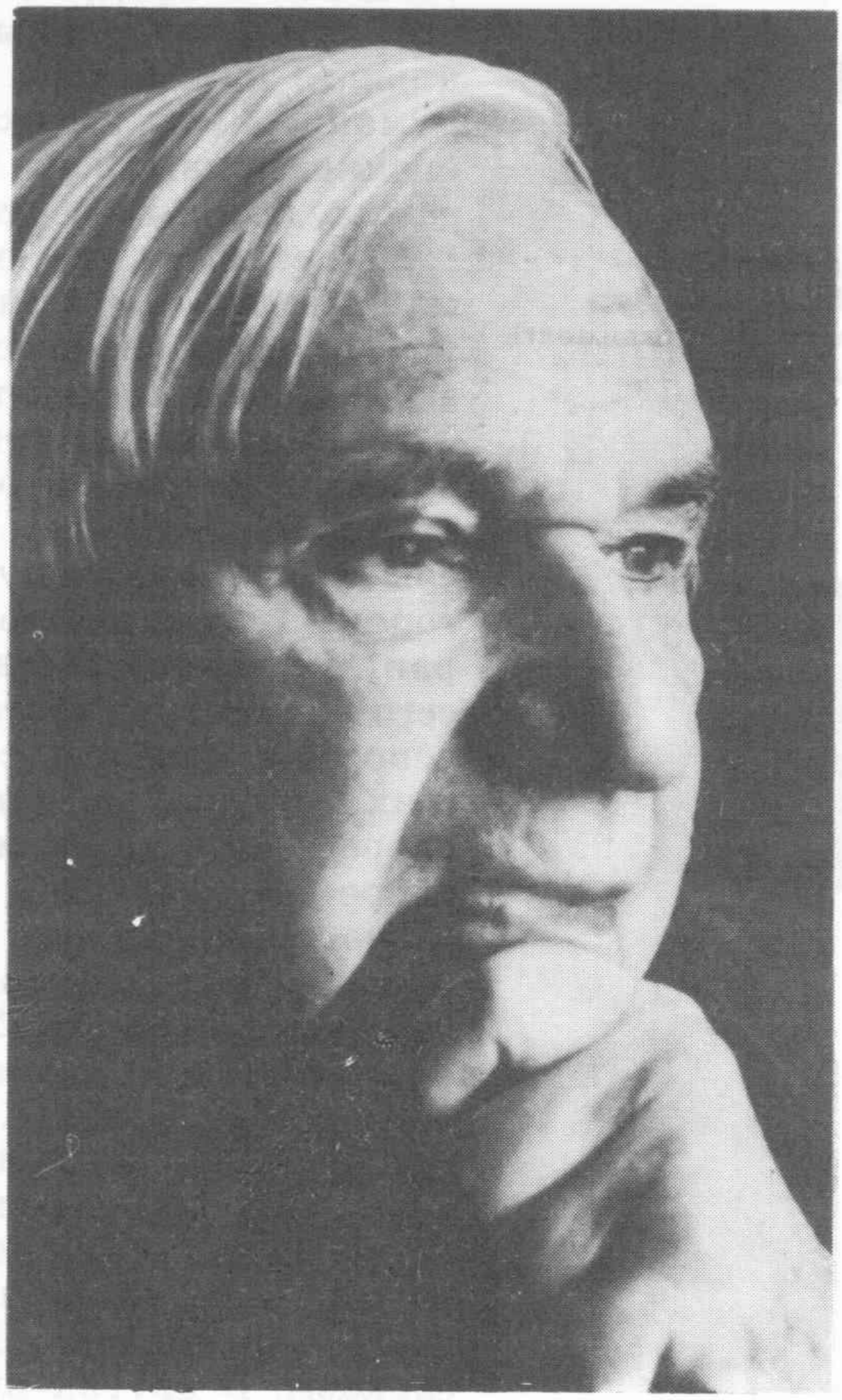
Пленум избрал первым секретарем правления союза Э. Г. Климова.

Секретарями правления избраны В. Абдрашитов, О. Агишев, А. Алиев, А. Баталов, М. Беликов, Р. Быков, И. Гелейн, А. Герасимов, М. Глузский, Б. Головня, А. Гребнев, Е. Григорьев, Р. Григорьева, И. Грицюс, В. Демин, М. Звирбулис, Р. Ибрагимбеков, Э. Ишмухамедов, К. Калантар, К. Кийск, К. Лаврентьев, Я. Лапшин, П. Лебешев, В. Лисакович, И. Лисаковский, В. Мельников, К. Мухамеджанов, Х. Нарлиев, В. Нахабцев, В. Никифоров, Ю. Норштейн, Т. Океев, Г. Панфилов, В. Петров, А. Плахов, С. Соловьев, Е. Ташков, В. Тихонов, М. Ульянов, О. Уралов, И. Хейфиц, Ф. Хитрук, Д. Худоназаров, В. Черных, В. Чуря, Г. Чухрай, К. Шахназаров, Э. Шенгелая.

Председателем ревизионной комиссии избран Л. Нехорошев.

*Отчет о V съезде кинематографистов СССР будет опубликован в одном из ближайших номеров журнала.*

# Кинематограф 80-х. Дневник



Александр ЕГОРОВ

# Вырваться из круга

*Статья украинского документалиста В. Оселедчика («ИК», 1986, № 7) оказалась столь актуальной, что вызвала необходимость командировать на «Укркинохронику» корреспондента журнала*

Разборы и размышления

Надо ли говорить, сколько прочувствовано и продумано всеми нами в этот год решительных перемен социального климата. А главное, и *пере*думано, в том высоком смысле переоценки привычного во вне и в себе самих, который несет это слово.

Может быть, и не успело передуманное отлиться в глубокие, социально активные и действенные работы экрана, которые ждет, торопит время. Хотя не следует и прибедняться. Наиболее оперативный отряд документалистов — тот, что на телевидении, сумел поднять тонус проблемности, горячей гражданственности своих экранных свидетельств о времени и о сегодняшних заботах. Достаточно вспомнить гнев и сарказм в «Бывших», дотошную заинтересованность спора в фильме «Вахта: аргументы в споре» — о вахтовом методе (читай — о людских судьбах на Севере) или неопровержимую доказательность, с которой ведется разбирательство бюрократической драмы в «Истории одного изобретения». А несколько раннее — «Дело не в премии», «Извлечение корня», «Компетентное мнение». Различные работы. В одной, разоблачающей группу воров из торговли («Бывшие») властвуют гнев и сарказм. В других преобладает интонация открытого спора, защиты сражающихся за правду идей. В этом ряду правомерно вспомнить и родственные по духу и методу осмысления жизненного материала работы кинопублицистов «Ищу соперника», «Сотворение хлеба», «Чтобы пахарь не уставал», жесткие репортажи «Каждый из нас», «Черный ход». Даже в самую инерционную пору отдельные журналисты экрана стремились прорвать коросту социального и нравственного равнодушия, что нарастала на здоровых общественных клетках.

Рубежная ситуация 1985-го состоит в том, чтобы отвергнуть раз и навсегда само это благодушие, сделать нормой динамизм слова и дела, правилом — честную самокритику.

Ситуация для каждого этически непростая. Но то, что она выявилась

и действует, захватывает новые и новые звенья социального целого, то, что она необратима в самом жгучем смысле слова, то есть умножена объективными потребностями прогресса,— уж это должно быть ясно.

●

На экране — продукция УСХДФ за 1985 год. Этой неудобоваримой аббревиатурой пользоваться не будем. Скажем по-старому: «Укркинохроника». Двадцать четыре фильма одолели поднаторевшие в просмотрах критики и документалисты, я в их числе. Тысячи метров свидетельств о сегодняшней жизни республики.

А в этом размахнувшемся метраже — всего лишь два островка, где пробивается скудная трава озабоченности.

Очерк «На Красной косе» А. Коваля привлекает отличной изобразительной культурой. Сочно сняты здесь и сырые пейзажи лимана, и щегольский колхозный поселок, и просоленные подробности рыбацкого труда. Приятна авторская негромкость и усмешливость комментария за кадром: «Не спекли еще в Одессе того калача, которым можно заманить краснокосчанина».

Человечный, искренний получился очерк. И пусть не самой звонкой нотой, но прозвучала в нем и такая понятная тревога председателя артели. Колхоз богат, но брать всегда высокие урожаи рыбы все труднее: запасы иссякают, а воспроизводство явно отстает. Нужны вложения труда и капитала, чтобы потомкам не достались одни лишь пустые воды. Или — в сетях все больше застревает рыбьей мелочи, а вот торговля воротит от нее нос.

Что же, нормальные хозяйские заботы. Хотя и не осмелился фильм назвать адреса и фамилии колхозных партнеров, в чьей власти решить разрастающуюся проблему. Но здесь хочется понять и авторов. «У нас не кинообвинение, а очерк». То есть нечто устойчивое, тяготеющее к эпике, а не к суетной злободневности. Но ведь и проблема тогда становится как бы не важной сама по себе, а ценна лишь как достоверный штрих в образном целом. «Умри, мой стих, как рядовой» — да не про нас будет сказано. До необходимости такой «черновой работы» надо еще дорасти. На такие мысли наводит экран. Если, конечно, им ограничиться и не обращаться к досье фильма. А вот тогда, можно предположить исходя из широко развернувшейся в среде документалистов дискуссии о роли привнесенных факторов, влияющих на окончательную концепцию фильма, выводы могут быть и иные. Пока же все виденное на студии образует стойкую тенденцию к летописанию, к созданию чего-то, как говорится, нетленного.

И единственный случай в отсмотренной программе, когда работа документалиста хоть как-то врывается в живой процесс и хочет повлиять на него,— развернутый спор режиссера А. Сырых «Поле доверия» (не хочу давать другого жанрового определения этому выбившемуся из ряда, заиристому фильму). Речь в нем о том, как создали в одном из колхозов безнарядные звенья механизаторов. И о том речь, как недоверчиво к ним приглядывались, и о том, как весь прежний стиль руководства сверху — конвейером бумаг и инструкций на каждый чох деревенской жизни — пришел в кричащее противоречие с новой организацией колхозного труда.

Темпераментный и по-своему нужный фильм. Страстно и терпеливо доказывает он, что «получать не от колеса, а от колоса» (по-украински это звучит еще и рифмой — «не вид колеса, а вид колоса») — настоящее благо. Трудно не согласиться с этим, если припомнить, что более тридцати лет назад в «Районных буднях» Валентин Овечкин доказал бессмысленность и бездарность оплаты «от колеса», от количества тракторных операций. А позднее была найдена и эта замечательная форма безнарядного звена. И тому лет двадцать уже. С гаком.

Стоит ли так темпераментно «открывать Америку»?

Только в одном случае: если факт открытия Америки еще не дошел до большинства соотечественников. Но тогда это уже другая и куда более острая тема: почему не становится общей нормой самая очевидная сегодня форма организации и оплаты труда? Что и кто мешает этому?

Если опыт безнарядной еще туго пробивается в многолюдные хозяйства (а таких много на Украине), то здесь-то и дергается, болит истинный нерв проблемы. Ее не обойдешь, ее придется решать, если требование интенсификации экономики стало столь насущным. «Меньшим числом — больше» — это другая ступень того же «не от колеса, а от колоса». Не затычка в экстенсивном хозяйстве, а торная дорога отраслей и регионов.

Так разрослись бы контуры проблемы, будь она глубже поставлена в фильме. Но для этого нужны определенные традиции общего поиска, неспокойность студийной атмосферы и — поддержка таких традиций в руководящих, направляющих эшелонах кинематографической отрасли в ответ на общественное ожидание таких картин.

Пока же (оговорюсь — по впечатлению, по слышанному и увиденному на экране и за его «кулисами») пыл публицистов растрачивается на подходах к работе.

— В разговорах мы все проблемны, — признался один из сценаристов...

Именно на студии мы впервые услышали о том впечатлении, которое оставил первый секретарь Полтавского обкома КП Украины Ф. Моргун речью на украинском партийном съезде. Обращаясь к одесским машиностроителям, он упрекнул их в том, что те не производят техники для безотвальной обработки земли. («А до тех пор пока это так, одесские докеры будут разгружать привозной хлеб».) На студии говорили и о том, как спасать прославленные на весь мир черноземы, истощаемые неразумным землепользованием и стихиями. И о том, какой неожиданной стороной обернулась борьба с алкоголизмом: пропала добрая доля яблок, переработчики не успели перестроиться с выпуска бормотухи на производство соков и джемов. Это — только о сельских заботах, только частица.

Нет, не надо представлять людей с кинокамерами эдакими «механическими гражданами». Они зорки, и болит у них то же, что и у всех.

Только — пока перегорает в коридорах.

Не будем, однако, торопиться с вопросом: почему? Мы далеко еще не кончили испытание кинозалом.

●

Два фильма в программе 85-го года отличают значимость заявленных тем, сложная работа, крупный метраж. Но тем требовательнее должен быть их анализ, чтобы понять, какие идейные и профессионально-художественные вехи они ставят.

«Стратеги науки» В. Сперкача завершают трилогию (до того были фильмы о руководителях крупных промышленных предприятий и о сельском «председательском корпусе»). Лента об академиках задается целью рассказать о том, как наука в республике стала прямой производительной силой, как смыкаются ее «горние прозрения» с нуждами практической жизни. И фигуры для того выбраны крупные, самобытные: физиолог Костюк, кибернетик Глушков, математик Подстригач и президент Академии наук Украины Патон-младший.

Но именно самобытность героев (в чем нет никакого парадокса) подставляет ножку режиссеру. Представьте себе такой набор героев для одного фильма: Толстой, Тургенев, Достоевский и Чехов. Конечно же, их объединяет принадлежность к Олимпу отечественной литературы. Но далее — такая особость, уникальность, мучительность своего пути, что от общего тезиса остаются лишь рожки да ножки, вплоть до таких «странностей», как личное расхождение и неприязнь (Тургенев — Достоевский).

Нечто отдаленно схожее и со стра-

тегами-академиками. Разумеется, их можно соединить под одной кинокрышей по принципу приверженности идее «науку — в жизнь». Но, спросим себя, какой истинный ученый, от Ломоносова до открывателя странного мира Эйнштейна, этой идеей не одушевлен изначально? Что тут доказывать?

И — фильм не может справиться с этим — каждый герой самой притягательностью и многогранностью личности начинает раскручивать в композиции картины центробежные силы. Слушая Костюка, вы вдруг ловите обрывок загадочной фразы о каких-то веяниях прошедших времен. Лишь спустя время, когда героя понуждают задаваемыми ему вопросами говорить уже о чем-то другом, вы спохватываетесь: да ведь это о временах, когда генетику отлучали от марксистского древа знания, о крикливом невежестве в науке. Сколько мог бы порассказать и порассуждать здесь физиолог Костюк, держа под прицелом и сегодняшнее ученое самозванство! А так, что ж, остался на звуковой дорожке некий иероглиф. Костюка же отметили портретом на экранной Доске почета ударников украинской науки.

Еще сложнее — с Глушковым, дерзким реорганизатором систем управления, ученым, обогнавшим время. Добрая половина его идей не стала еще итогом, достойным замысла. Как втиснуть такое в узкое ложе графы «внедрение»? Бог весть. И появляется в фильме уж совсем не идущая к делу, но зрительски самая интересная и эмоциональная новелла о глушковской силе духа, о том, как, преодолевая недуг, хотел он спрессовать время. Будем точны: время гения, слишком короткое, чтобы воплотить все, чем заряжен мозг. Эта новелла, построенная на архивной пленке, а по правде являющаяся широкой цитатой из давнего фильма коллеги В. Сперкача Э. Серебряникова об академике Глушкове, абсолютно чуждая фильму, лишь подчеркивает схематизм общего здания. Как и экранный рассказ о математике Подстригаче.

Нам рассказывают, как парнишка из бедной крестьянской семьи сделал немыслимую прежде карьеру. И, наконец, Патон, чьи идеи скорого внедрения открытий и изобретений в практику действительно радикальны и притягательны. Патон, у которого ищут защиты и помощи даже московские ниспровергатели шаблонов. Патон один со своей четкой системой способен исчерпать и превзойти социальный заказ ленты. Стоит только неравнодушно погрузиться в материал, не отвлекаясь на такой выигрышный запас, как продолжение младшим заветов старшего (чему в новелле уплачена дань).

Впрочем, не посягаем ли мы здесь на священное право художника постигать жизнь в многообразии ее вечной противоречивости и неисчерпанности? Думается, нисколько. Глубокое и действенное раскрытие четко же обозначенной темы сделало бы свое неоспоримо полезное дело, а возможно, стало бы и явлением полемическим — мало ли и сегодня докторов и кандидатов, лабораторий и институтов — иждивенцев, приживал прекрасного храма знаний?

Фильм же, разъезжающийся по швам, — даже по той непредсказуемой причине, что герои его слишком ярки и неоднозначны, — еще не фильм, а цепочка более или менее впечатляющих эскизов. Это ощущение усиливает финал картины, в котором использованы живучие шаблоны обзорного фильма, с его панорамными планами, снятыми с хорошо знакомых даже неискушенным зрителям точек, с лишь формально мотивированными включениями сюжетов протокольной хроники.

Не формальными приемами, а внутренним движением мысли, честным и заинтересованным следованием социальной задаче следовало подводить картину к масштабному финалу. Эта работа поддержана республиканской премией имени Шевченко. Поставьте себя на место, скажем, начинающего режиссера: сможете ли вы справиться с расхождением собственного здравого смысла с тем, что возводится в ранг образца? Магия темы, магия престиж-

ности материала возобладала в итоговых оценках этой картины, думается, явно завышенных.

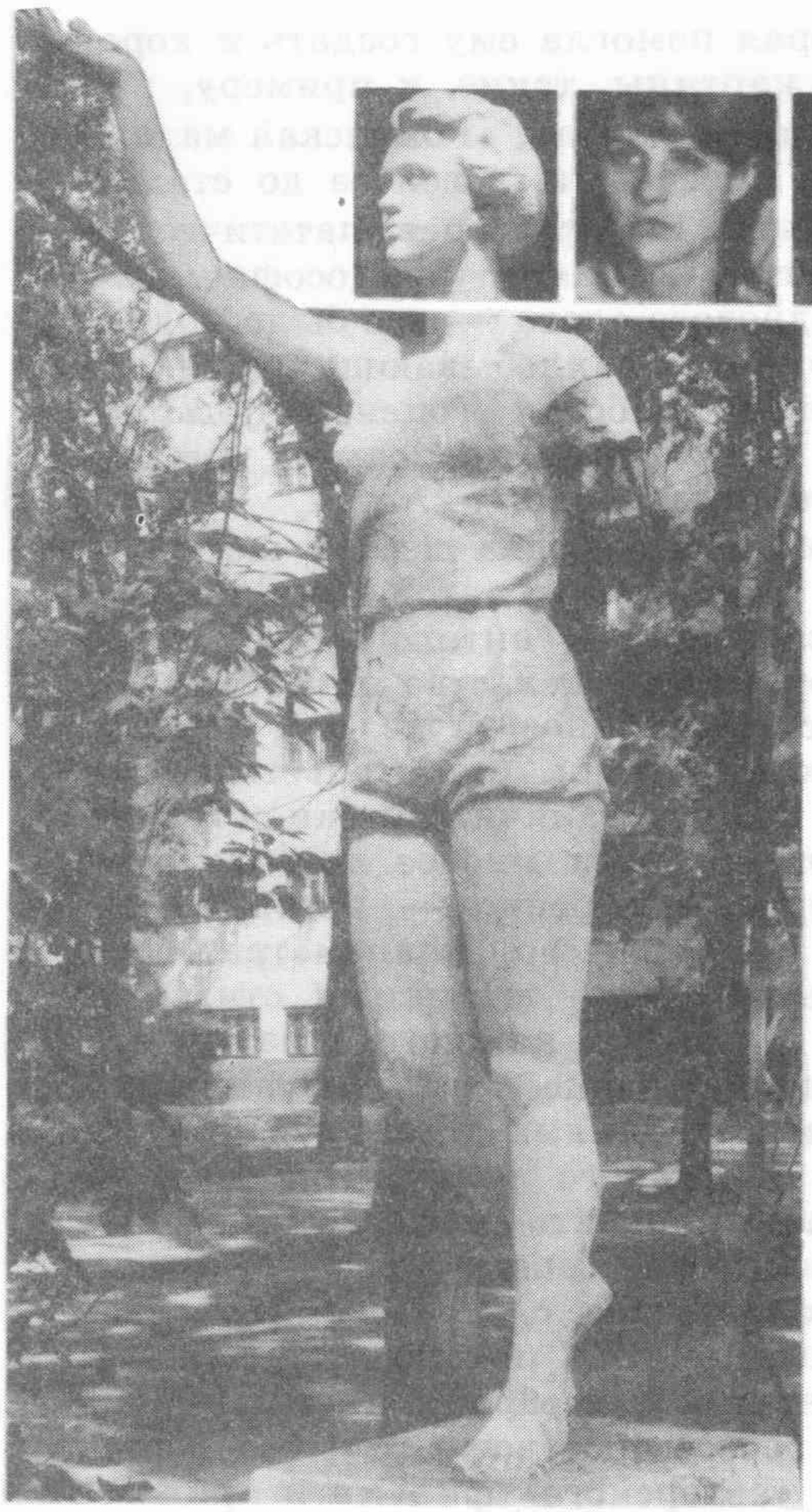
Со смешанным чувством вспоминаешь и о фильме А. Косинова «Работа партийная». С одной стороны, назовите хотя бы еще одного документалиста, который взялся бы за такую тему, вбирающую в свое русло все самые острые, самые неотложные проблемы времени. Тему, проверяющую зрелость не только одного художника, но и целого коллектива.

Но что же в экранном результате? Уже сама инверсия заголовка — не «Партийная работа» (что как бы казенно), а «Работа партийная» — именно с тем акцентом на романтическую приподнятость, что так характерен для коренной украинской традиции, очерчивает тональность развернутого очерка, а точнее, как и в предыдущей работе, подборки очерков. Нас как бы предупреждают: все, что вы увидите, почерпнуто из жизни, но высветлено и укрупнено (авторским замыслом) так, чтобы сложился некий обобщенный образ партийного работника, лидера социальной жизни, если хотите — мастера радости, как назвал Александр Корнейчук своего партийного секретаря Береста.

Фильм и строится как череда романтических, обобщенных повторов. Секретарь в гуще народа — неважно (заметьте, какое настораживающее слово), в какой «гуще» — на городском ли рынке, на стройке коксохима, в цехе завода, на колхозном поле, в шахте. Сквозной рифмой проходит через фильм шелест листвы, оставляя по себе не слишком внятное впечатление — то ли вечнозеленое древо жизни, то ли символ устремленности к высям и ветру.

С таким настроением можно бы и согласиться, не приди оно в слишком уж дискомфортное противоречие с теми реалиями, которых не мог обойти фильм. Каждая, буквально каждая ситуация, обозначенная в фильме лишь как грань общего образа, заявляет о своих автономных правах, требует вникнуть в нее — без чего и невозможна партийная работа, кропотливая и черновая, неопровержимо конкретная, каждодневно конфликтная.

В Днепропетровске образцово наладили торговлю, что наверняка справедливо ставится в заслугу и первому секретарю горкома партии Н. Омель-



ченко. Фильм включает кадры городского рынка, который посещает секретарь. Но кто поверит в безмятежность этого прохода, что ни одной репликой о ценах или свежести товаров не остановили руководителя городских коммунистов? Кто расскажет о том, какими усилиями в столь еще несовершенной и социально зараженной среде, как торговля, добился секретарь перелома?

А киногруппа уже отправилась в село. И снова — ситуация, требующая, что называется, отдельного и полемического разбирательства. Став первым секретарем Первомайского райкома партии, И. Калантай восстановил на руководящих должностях многих старых районных работников. Необычное начало для тяготеющего над нами правила «новой метлы». А что за ним? Наверное, то, что старые кадры были ершисты в подчинении, отстаивали право быть самостоятельными в решениях и действиях, не поступались достоинством и кровным ощущением местных обстоятельств. Такими грех разбрасываться. И раскрой фильм драматизм и сущность этого жизненного узелка, подход к нему Калантая, мы хоть сколько-нибудь продвинулись бы в понимании сложности и нравственного императива партийной работы. А для романтического очерка оказывается достаточным походя отметить героя по графе «доверие к людям».

И уж вовсе бестактной неловкостью выглядит «разрешение» ситуации, подброшенной фильму на Ждановском заводе тяжелого машиностроения. Завод перешел на работу в условиях непростого экономического эксперимента, который незамедлительно обнажил все слабые места прежнего порядка. Мы уж не ждем от киноочерка толкового вникания в эти трудности, о них узнаешь из передачи ЦТ, публикаций в «Литгазете», из созданной здесь же на «Укркинохронике» картине «Ждановтяжмаш: проблемы эксперимента», авторы которой, хоть и сквозь зубы (неизвестно кем, а точнее, неизвестно конкретно кем стиснутые), все же говорят о проблемах предприятия и несовершенствах эксперимента. Но хотя бы подход секретаря заводского парткома к решению проблемы следовало ясно обозначить. В кадре — беседа секретаря с рабочим. Вот уже и разговорился станочник, чем дальше, тем больше выкладывает

наболевшее, причем не о личных заботах говорит, а об актуальных проблемах производства. Секретарь прерывает эти минуты нелегкого откровения: «Составьте нам справку, рассмотрим на парткоме». Хотелось, наверное, подчеркнуть основательность заводского лидера. Подчеркнулось другое: душевная глухота и недостаточность, гранитная вера в бумагу, без которой, разумеется, обойтись нельзя — да не в эту же контактную минуту! А может быть, и вовсе можно обойтись?

Упрощение жизненных коллизий до степени, когда публициста занимает только один вопрос, достоин ли герой выдвижения на Доску почета, и, как следствие такой установки, ограниченность аналитических и художественных средств, проявившаяся особенно ярко в двух самых масштабных (и по замаху, и по метражу) работах студии, — итог годами сложившейся практики. Своего апогея и самого звонкого апологета эта практика обрела в творчестве А. Слесаренко, имя которого, к великому стыду нашего документального кино, обрело сегодня после выступлений «Литературной газеты» широкую общественную известность. Об имени и жизненном пути одного из ведущих режиссеров «Укркинохроники» последних лет писать не буду, об этом хоть и запоздало, но сказано со всей определенностью. В таком разговоре надо быть первым. Но вот о творчестве сказать необходимо, и именно на страницах специального издания. И именно в связи с творческими особенностями студии, на которой он свои фильмы создавал. Рука нацеливается заключить слово творчество применительно к А. Слесаренко в кавычки. Но призы, звания, литавры, сопровождавшие путь режиссера, требуют предпочесть вдумчивый анализ идейно-художественного явления, в наиболее острой форме проявившегося в работах А. Слесаренко.

Взяв для себя за отправную уже упомянутую украинскую традицию романтизации реального (традицию, заметим, здоровую и плодоносную, которая помогла ему создать и хорошие картины, такие, к примеру, как «Сердце солдата», «Роменская мадонна»), Слесаренко довел ее до стадии надрыва. Выбор героев, патетические акценты, мнимая философичность закадрового слова — все было подчинено в этих захлебывающихся, собою упоенных работах эгоцентричным целям спекуляции на самых святых зрительских чувствах.

«Мой дом — одна шестая часть света», последний из авторских фильмов Слесаренко, — антология прежних работ и посягательство на нечто итоговое, вершинное. Уже сам размах функций автора свидетельствовал о том, как безграничны рамки эстетики надрыва и как многое позволено ее лидеру. Слесаренко — автор сценария и режиссер полнометражного фильма. Автор музыки и стихов в нем. Персонаж каждого эпизода, его ведущий, а точнее, тамада с самодельными сентенциями самого поверхностного и дурного толка. Их цель не столько проявить героя, сколько высветить себя. Теперь после всего, что стало известно о его жизни в годы войны, понятно, почему в картине он так настойчиво обращал внимание на свое боевое прошлое. Столь безудержного «авторского» фильма и припомнить не удается, даже если обратиться к творчеству К. Симонова, М. Ромма, Р. Кармена.

А смысл всего этого каскада?

Полемика с президентом Рейганом, объявившим поход против коммунизма, диктует посыл фильма: он призван доказать, что социализм, идеал нового образа жизни, неотторжим от судеб советского народа, а потому и непобедим исторически. Посыл, не вызывающий, естественно, никаких прений.

Но — с нами крестная сила! Какими приемами и кульбитами пытается подкрепить его режиссер! Вальяжный (и почему-то безымянный) грузинский министр, случайно остановленный в толпе прохожих на оживленном проспекте Руставели, вместе с сопровождающими его двумя безгласными

тенями призван олицетворить идею интернациональной дружбы. Успев сказать пару банальностей, он пригласил режиссера к щедрому застолью. Но перед этим зрители еще раз смогли убедиться в тяжелой ратной доле, выпавшей на долю интервьюируемого и интервьюера, оказавшихся, если следовать логике берущего интервью Слесаренко, чуть ли не однополчанами.

Пожилая, много перенесшая женщина, философ, вынуждена уступить слесаренковскому напору и зажато рассказывать о том, как она на поле брани одарила поцелуем умирающего солдата. Примерно та же сцена есть в одном из фильмов замечательного сериала В. Дашука «У войны не женское лицо». Там от нее сжимается сердце, а здесь охватывает чувство невероятной неловкости. Почему? Да потому что там искренность и боль художника, душевная чуткость, а здесь холодный расчет профессионала на работу слезных желез. Генерал Петров, не согласившийся с участью калеки,— образец силы духа. Но вправе ли режиссер длительно и бестактно демонстрировать нам, даже если против этого не возражает герой, какими изобретенными для него врачами механизмами обеспечивается каждое движение героя, возможность есть, пить, самому написать строчку текста.

И все это прослоено патетическими проездами поездов, взлетами самолетов, призванными передать под авторскую разудалую музыку представления о шири и неоглядности советского характера. И все это, если вдуматься, оскорбительно по отношению к тому образу жизни — сущностному, а не показному, не надрывающемуся о себе в крике,— образу жизни, который покушался защитить и опошлил режиссер.

Зачем об этом вспоминать сейчас? Потому что из песни слова не выкинешь. Пока нравственно и творчески не пережит этот урок, он будет заявлять о себе вольно или невольно.

Надо сказать и еще об одном аспекте слесаренковской эпопеи. Не только коллеги по работе, руководство студии и те, кто отвечает за ее престиж, повинны в том, что надрывный и напористый стиль этого режиссера был признан и возведен в образец. Вместе с кинопублицистами ответственность за состояние их искусства и их ориентиры несем и мы, критики, и критика в целом. Не раз случалось, что тематические, конъюнктурные и прочие соображения оказывались сильнее доводов гражданской требовательности и вкуса. Так было и с фильмами Слесаренко. Не случайно серьезная критика обращала внимание лишь на отдельные удачные его работы и стыдливо отворачивалась от тех тенденций творчества режиссера, которые привели к краху его картину «Мой дом — одна шестая часть света». И не одну эту. Неприятно писать об этом, но и журнал «Искусство кино» (как, впрочем, и другие центральные издания) до последнего времени способствовал формированию «мифа Слесаренко».

Разумеется, я не ставлю на одну доску фильмы этого режиссера с рассмотренными работами В. Сперкача и А. Косинова. Но некая тень общности установки на облегченность, упрощение, уход от социальной ответственности все же есть. И на нее стоит прежде всего оглянуться, когда речь идет уже о явной неудаче. Я говорю о фильме «Секретарь горкома» Л. Букина. Вот классический пример разномасштабности темы и авторов ленты, которые даже взглядом не дотянулись до своего героя. Даже те скудные сведения, которые мы успеваем получить из фильма, говорят о Михаиле Афанасьевиче Лушпе, первом секретаре Сумского горкома партии, как о личности незаурядной, творчески одержимой. Секретарь горкома — профессиональный архитектор. То, что он делает в городском строительстве (при адской нагрузке повседневных дел) — уникально. Это успеваешь почувствовать даже по небогатому изобразительному ряду, а завистливый шепоток сидящих на просмотре киевлян («нам бы такого энтузиаста») подтверждает эту уникальность.

Далее — типичное топтанье на месте, которое иначе чем неколебимой пока традицией-установкой и объяснить нечем. Представьте себе, чего сто́ит уникальная архитектурная работа в обстановке массового строительства, жесткой регламентации, вполне понятных страхов не впасть в излишества, преданные в свое время анафеме, в обстановке жилищной напряженности и — несть им конца — прочих ограничивающих обстоятельств. А город, опекаемый мудрым профессионалом, растет, обретая именно *свои* черты, *свою* ауру, которой так не хватает многим нашим городам и весям. Но вот что характерно: зрительный ряд этого эпизода фильма против воли авторов вступает в противоречие с тем, что они говорят. Чуть ли не в начале картины мы слышим окрашенное авторской гордостью утверждение: тот, мол, кто бывал в Сумах еще двадцать лет назад, сегодня город уже не узнал бы, так он изменился. Спрашивается: чем же тут гордиться? Тем, что исчез облик древнего города? Не поверите: даже Чехова авторы сумели привлечь в союзники этой идеи. Когда-то проезжая через Сумы, узнаем мы из фильма, он сказал, что, наверное, в будущем от тех Сум, которые он увидел проездом, камня на камне не останется. Подумать только: во всем Чехове суметь разыскать идею небрежения к родной истории, к исторической памяти, каковой является архитектура. В фильме, герой которого — архитектор и партийный работник. Можно, конечно, представить, *что* хотели сказать создатели этого фильма — и сами, и с помощью великого писателя. Но поняли ли они, *что* сказали?!

Нет в ленте широкого и горячего дыхания жизни и времени, борьбы Лушпы с грузом обстоятельств, противниками, имеющими имя и лицо, борьбы, без которой немыслимо любое новаторское дело. И уж особенно такое, как стремление воплотить в реальность мечту зодчего, где многообразные шаблоны и путы еще особенно прочны. Картина лишний раз подчеркивает то, что путами скована и мышление коллектива.

Дефицит социальной активности, столь ощутимый в годовой программе, сказывается не только в отсутствии критических лент. Он губителен и для работ, нечто утверждающих. Ибо изъять борьбу противоречий из потока жизни — занятие, убивающее и мысль, и творческий дар, и нравственные представления.

•

А то, что такой дефицит стал уже угрожающим, подтверждает вес средних студийных фильмов, составляющих основной массив репертуара.

Печать благодушествующего упрощения отчетлива почти на всяком замысле и готовом сюжете. О современниках отснято на студии немало, обвинить ее в уходе от жизни было бы несправедливо. Но в приближении к этой жизни дистанции могут быть разными.

Стремление облегчить жизнь, поскорее уйти от ее тревожащих вопросов проявилось в плакате И. Гольдштейна «Бормотуха в осаде». С какой поспешностью сжигают на экране этикетку с якобы последней бутылки! А между тем только один рейд по республике обнаружил более четырех тысяч нарушений правил торговли спиртным, показал, как настырно выдерживает бормотуха ту серьезную общественную осаду, в которой она нынче находится. Торопиться тут, забегать вперед с победными рапортами не стоит.

«Ответ» Э. Щербакова — портрет симпатичной дивчины, заводского бригадира и ее коллег-подружек. Есть даже драматичный сюжетный стерженек: бригада должна написать письмо заключенному, который, увидев фото бригадира в журнале, вроде бы просится на завод. И девчата ищут этот ответ, сурово отчитывая уголовника за то, что тот искалечил собственную судьбу. Миловидная бригадирша при этом улыбается по-джокондовски, и зритель не лишен редкого сегодня удовольствия полюбовать-

ся с экрана в самом деле гарной дивчиной. И — все? Признаться, все. Неужели не расслышали подружки в письме неприкаянного зэка хоть проблеска надежды, искореженной мечты, искренности? Откуда вообще эта страсть добивать уже побитого? Неужели — от собственного благополучия и сознания непогрешимости? А тогда, простите, надо пытаться пробиться к этим нравственно зашоренным душам, поднимаясь над уровнем ласкового ими любования. Наверное, так.

Или — ситуация «Второй смены Владимира Смирнова» А. Крахмального. Токарь основал клуб штангистов «Монолит» и после рабочей смены отдает ему все свое время. Более того, будучи человеком семейным, отдал клубу на дизайн и оборудование семь тысяч кровных рублей. Да здравствует бескорыстие! Ни одного камешка в его огород не бросишь. Но почему приходят в голову гигантские цифры жэковских, профсоюзных, комсомолом «привлеченных средств», которые так и не могут найти применение в помощь энтузиастам (вспомните об этом пылкую передачу «12-го этажа» молодежной редакции ЦТ)?

Помилуйте, скажут авторы, мы эдакой задачи и не ставили. Верно. Ограничились очередным этюдом для Доски почета. Но не ставят, увы, ни такой, ни иной будоражащей задачи и иные студийные пробы.

Известно, что объект искусства воспитывает и его субъекта — зрителя. Можно смело предположить, что умиротворенные фильмы способствовали порождению имеющих социальную характеристику личностей, которым пуще всего хочется угодить в красный экранный угол. Как говорится: «За что боролись, на то и напоролись». Но не откажемся и от предположения, что давление такого зрителя, хоть в какой-то мере власть предержащего, погубило не одно проблемное намерение кинопублицистики, оказало влияние на годы и годы студийной практики. За кем здесь первородство, кто яйцо, а кто курица в конечном счете не важно. Работа по выкорчевке этих, надеюсь, сегодня уже атавизмов сознания — общая, и зрителей и документалистов. Вспомним хотя бы названные в начале проломы в живое, спорное, докрасна накаленное. Но для такого пролома воздуха в грудь должен набрать весь студийный коллектив во главе с главным редактором и директором. И вдохновлять их на этот вздох должна не только их собственная гражданская и творческая смелость.

Вернемся к этому позднее. Завершим разговор о фильмах. Градус жизни, к сожалению, низок и в тех из них, что не помечены злобой дня, но непременно ее отражающих под своим иногда непредсказуемым углом. Настораживает, например, некая усталость в работах, посвященных войне и ее следам во времени. Невыстроенность, недопроявленность фильма «Парламентеры» В. Шкурина. Ведь какая поразительная военная профессия была так массово порождена именно в Отечественную! Всякий раз, когда возникала малейшая возможность прекращения боев, советское командование высылало парламентеров в стан противника. Всякий раз. В ответ чаще всего летели пули — в белый флаг, в тех, кто его нес. Искать ли еще более убедительный образ противостояния двух идеологий? К такому напрашивающемуся и необходимому обобщению фильм не вышел.

Недосказанностью иного рода отмечен очерк «Орлята» И. Гольдштейна. По первому слою впечатлений все здесь правильно и эмоционально верно: по-прежнему будут восхищать нас подвиги сыновей полков и партизанских отрядов, подростков и детей, уходивших в разведку и на подрыв вражеских эшелонов. Но восхищение это неразделимо с болью, все более вызревающей с годами. «У войны не женское лицо» — назвала свою книгу С. Алексиевич, а потом и В. Дашук свой уже упоминавшийся выше пронзительный фильм по этой книге. «У войны — не детское лицо»... Так могли бы называться «Орлята», что сделало бы их (конечно, не названием,

а всей устремленностью работы, будь она так задумана) явлением нашего кино. Восемьсот тысяч женщин участвовало в Великой Отечественной. Цифру уточнили уже после выхода книги Алексиевич и ее сценария, опубликованного в «ИК». Сколько детей, подростков втянула война в свое недетское дело, мы пока не знаем. Фильм мог бы стать камешком будущего потока — есть же эта мысль в рассказе В. Богомолова «Иван», есть «Иди и смотри» Э. Климова, есть общее ощущение войны как трагедии, перечеркнувшей детство. Не к слабодушному пацифизму в противовес гордости («орлята!») — к истинно философскому драматизму обязан выйти художник, прикасающийся к этой теме. И ведь ходил, ходил же режиссер где-то около, когда включил в очерк простодушный рассказ бывшей партизанской дочери о жажде отцовской ласки, о подарке командира. Когда — по наитию больше, чем по сознательному ви́дению материала, — включил в монтажный ряд фото ребенка, искалеченного бомбежкой. К сожалению, осталось это на уровне предчувствия и как бы предмыслия.

●

Программа-85 исчерпана в своих главных измерениях. Не в чем упрекнуть контрпропагандистские фильмы о деятельности ОУН и сионизме, но нельзя выделить их как образцы новой, наступательной, аналитичной, глубоко эмоциональной публицистики.

Годовой итог сложился. Как оценят его на своей конференции сами документалисты? Тут-то и начинается самое любопытное, самое поучительное и самое горькое из всего увиденного и услышанного. Трибуна — не коридор. Слова о том, чтобы уравнять их в откровенности сказанного, — покушение на гласность.

В коридорах можно было услышать нелицеприятную оценку, ощутить неудовлетворенность сделанным.

С трибуны...

Ни одной отрицательной оценки ни одному фильму не дал главный редактор студии А. Карась в итоговом докладе. Это вообще искусство — так обойти главное, чему был отдан год студии. О нуждах участка диафильмов, об озвучании лент, помещениях для редактуры — с нагнетанием пустячных, в сущности, проблем говорил главный редактор. И почувствовать бы хоть слабый нравственный ток необходимости перестройки, ток брожения в студии. Немыслимо!

Конечно же, оратора-закоперщика, что называется, поправили, не могли не поправить: столь резким было его несовпадение с атмосферой дня. В реальных оценках конкретных фильмов, которые он безоговорочно оценил по максимуму, — гости, коллеги-документалисты Москвы, Грузии, Белоруссии. «Свои» же — безоговорочными самооправданиями, обилие которых по-своему подтверждает все-таки ощущение вины, общей вины перед зрителем.

Вопреки докладу разговор вышел на ту самую кислородную недостаточность, на беспроблемность массива студийного репертуара.

С облегчением вычленяешь из этого разговора то, о чем думалось и заранее: нет, повторюсь, документалисты вовсе не из ряда «механических граждан». Есть и на счету украинцев свои «Дела не в премии», пусть и поменьше замахом. «Кто за лидером?» — называлась одна из давних работ. И посягала на осточертевшую показуху, на липовые рекорды в сталеплавильном деле. Был там откровенный суд рабочих над исполнителями и организаторами помпезной плавки. Вскоре после выхода в прокат фильм сняли с экрана — весомым оказалось давление Министерства черной металлургии. А картина и сегодня актуальна. Ну, и как следствие этой истории: дальше — увы, не больше, а меньше подобных картин. Уже не появлялись в планах студии крупные проблемные работы. Дело дошло до того, что в одном из не вызывавших никаких вопросов фильмов было усмотрено «двадцать семь крамольных мет-

ров» — о брошенных хуторах. «Где вы такое видели?» — «Сняли то, что видели в родных местах. Хутора те — следствие административной поспешности, разудалой кампанейщины под лозунгом бесперспективности». В ответ на такой ответ полетели эти метры в корзину. Знаменательно, что и сегодня предложение вернуться к судьбе хуторов, как выяснилось, энтузиазма у руководства студии не вызывает.

Двадцать семь метров реальной жизни на кинопленке и километры принятой, растиражированной, увенчанной и далекой от нее. Представляем ли мы, какой ценой обернулись скороспелые запреты и преувеличенные от них страхи?

Но ведь это было, а сегодня... Сегодня? Два, с пылу — с жару, примера.

Сформирован первый номер только сейчас (?!) начинающего выходить в республике документального сатирического киножурнала «Жернова». Непросто он давался. Кинокорреспондент студии из Винницы на просьбу сообщить предложения по тематике сюжетов для «Жерновов» прислал телеграмму: по согласованию с руководящими областными организациями сообщаю: на территории Винницкой области объектов, подлежащих критике, нет. Вы, грезящие о будущем земном рае,— вчитайтесь в это свидетельство хроникера бренных наших дней.

Но еще показательнее урок, преподанный документальному кино во время подготовки к съемке одного из сюжетов «Жерновов».

— Снимаю дом с дикими недоделками, — рассказывает с трибуны конференции режиссер студии,— беседую с новоселами, с одним, с другим... с восьмым. Спрашиваю их: «Что вы об этом думаете?» Отказываются говорить перед камерой — «а вдруг отнимут ордера?» А перед этой съемкой две недели не получал на нее разрешение и камеру, так как *каждый* сюжет киножурнала утверждается в директивных инстанциях.

Какая же цепочка причин и следствий просматривается в этой истории. Получается, что люди, годами ждущие квартиры, уже не рассматривают ордер как акт социальной справедливости. Кто же их выучил так думать? Что за уровень гласности, честности на этом предприятии (в учреждении, ведомстве)? Это ведь уже совсем другой сюжет — для другого, сегодняшнего фильма. Но об этом на конференции речь не зашла.

Необходимость проблемного, аналитичного подхода к жизненным явлениям в экранных работах, которые сейчас замышляются, встречается руководством студии крайне настороженно. Директор студии В. Деркач оговаривал с трибуны конференции эту линию, бдительно предостерегал, что появятся ловцы сенсаций, любители очернительства, тревожно вопрошал, обращаясь к залу, можно ли теперь делать фильмы о хороших людях. Создавалось ощущение, что поток картин, порочащих нашу действительность, перечеркивающих все наши достижения, заполонил студию. В такой постановке вопроса легко угадывалась, честно скажем, наивная риторическая фигура: подменить деловой разговор о социально действенном фильме грозным и прозорливым предостережением о грядущей опасности. Получалось, по В. Деркачу, что высказываемое творческими работниками студии осуждение пассивности и благостности картин «Укркинохроники» следует понимать чуть ли не как призыв к экранным идеологически вредным акциям. Такие предполагаемые ужасы напоминают позицию человека, дующего на воду, которая могла бы последовать за молоком, на коем еще и не пытались обжечься...

Доклад главного редактора и выступление директора студии объяснили, почему в большинстве выступлений творческих работников ощущалось неверие в реальность долго ожидаемых творческих перемен.

— В кино,— услышали мы с трибуны горькое признание,— надо бы разрешить досрочный выход на пенсию. Я бы им воспользовался.

И это сказал один из опытнейших режиссеров студии. А другими словами, неверие в перемены на студии выражали многие.

Сложна атмосфера студийных настроений. В ней, конечно, ощущается и сознание неотвратимости перемен. *Отношение* к ним определяет расстановку творческих сил.

●

Перечитав написанное, вижу, что один прием в нем, пожалуй, особенно настойчив: желание «досъемок» или «пересъемок» снятого. Но как иначе обнажить и сделать предметом беспокойства тот разрыв между снятым и сущим в жизни, который всякому незашоренному очевиден?

Ведь есть, к счастью, на студии и работы, в которых — «ни убавить, ни прибавить», о которых хочется думать, открывать новые достоинства.

Сегодня в нашей кинопублицистике необходимы поиски новых подходов к военной теме. Но вот — «Слово после казни» В. Артеменко. Комок в горле не перестает перекатываться, пока смотришь эту пронзительную одночастевку, хотя нет в ней никаких кинематографических откровений. Вадим Бойко — узник фашистских лагерей, однажды расстрелянный и многажды калеченный,— рассказывает о своих кругах ада. Дантовых кругах. Вот на таком уровне страсти и страдания идет рассказ. Каждое слово дается ему мукой и сердечной одышкой, но нет здесь обращения только к состраданию, есть гнев и ненависть ко всему, что может породить войну — проклятие человечества. Хочется, чтобы ленту эту увидели миллионы.

По-сегодняшнему подошел А. Мамедов к показу на экране металлургического производства в фильме «Почему ушел Сергей Довженко». Сколько мы видели на экране (не только украинском) победных плавок-символов, симфоний огня и металла! А на этот раз герой плавок, сталевар, говорит о тяжкой стороне профессии, о десятках стаканов воды, выпитых за смену, о том, как падает престиж профессии в глазах молодых. Наверняка это заставит задуматься о человеческом факторе в металлургии, о необходимости ее качественного преображения.

Я уже упоминал фильм А. Коваля «На Красной косе». И второй его очерк, «Частный случай в Конотопе», привлекает — тонкостью проникновения в человеческую судьбу. Мы уже несколько попривыкли к тому, как безжалостно анатомирует экран падение алкоголика. Коваль избирает другую, куда более сложную кривую — возрождения, выпрямления. Герой его, хоть и слабый, наделен моральным самосознанием, чувством ответственности перед собой. И в исповедальных его монологах ощущаешь муку и свет возрождения. Недаром заканчивается фильм долгим планом, в котором герой всматривается в возрожденческий шедевр Рафаэля. Знаю оценку этого эпизода фильма, которую дал на страницах «ИК» А. Митта, но думаю по-другому. Прочитывается, на мой взгляд, здесь ассоциация со знаменитым рассказом Глеба Успенского «Выпрямила», где обычный человек испытывает токи очищения перед Венерой Милосской, это ассоциация по сути, по внутреннему высокому смыслу, тем более что врачи-наркологи и впрямь лечат искусством.

Можно порадоваться и дебюту молодого С. Буковского. Сам он отслужил в армии и очерк свой посвятил незабытому испытанию на мужское начало — «Марш-бросок». Кино заговорило здесь на собственном, уже подзабываемом языке многозначного изображения. Все живо, зримо и выпукло — от того, как наматывают портянку, до рваного ритма броска, топота сапог, отрывистого дыхания, сладости привала и обязательности выручки, когда двое на плечах дотягивают отставшего (к такому емкому изображению еще бы и текст поспокойнее или вовсе без него, на что можно было пойти даже «в порядке исключения»).

Есть силы, есть мастерство, могут возродиться хорошие традиции. Предъявляя, например, счет А. Косинову, нельзя не вспомнить прежние его крепкие и цельные работы. Такую, скажем, как киноэпитафию Александру Довженко — «Птицы летят надо мною». Рассказ о великом художнике точен, напитан соками земли, взрастившей верного и мудрого сына. Незабываем финал рассказа — емкий философский апофеоз. В одном монтажном ряду проходят похороны Василя («Земля»), батьки Боженко («Щорс») и последний путь самого Довженко. Художник, как и его герои, выношенные силой огромного таланта и прозрения, уходят в бессмертие. Само небо Украины, хлеб и яблоки ее прощаются со своим певцом и философом. Просветленная скорбью природа принимает в свое лоно Человека.

И все-таки, будучи собраны в программу, и крепкие (редкие пока) работы, и след доброй традиции, и побеги нового подхода не изменяют еще общего настроения, того «moderato cantabile» («спокойно, размеренно»), как метко назвал студийную атмосферу кто-то из выступавших. Устремление к перестройке не стало еще на студии делом общим и делом каждого. Можно, конечно, уповать на реорганизацию в кинодокументальном хозяйстве. Можно выжидать новых подвижек в общественном климате, когда дерзко работать станет совсем легко.

Но общество, не дожидаясь всего этого, вправе спросить: а разве не должен каждый документалист положиться на гражданский императив в себе, хотя каждый по себе же и знает, какой непростой это процесс, как много надо передумать, оценить заново, превратить в стойкий творческий и нравственный импульс?

Но и кинопублицисты вправе спросить общество: готово ли оно принять фильмы, способные влиять на общественные процессы? Да, отдельные новые работы обнадеживают. Но, повторяю, отношение к ним и общественный контекст вокруг них по-прежнему настораживают. Вышла лента-обличение И. Антропова «Кто поднимет ломоть хлеба?» Автор, стремясь добиться наибольшей выразительности, эмоциональной детонации в зрительном зале, положил на тротуар полбуханки белого ситника, не оговорив этой в принципе допустимой и применяющейся в документальном кино «провокации». Был в этом некий этический просчет документалистов. В другом эпизоде подмонтировал к обычной свалке, на которой лежат куски хлеба, кадры, запечатлевшие хлеб на свалке пищевых отходов, предназначенных на корм скоту. Может быть, и надо было дифференцировать свалки, хотя тот факт, что печенный к нашему столу хлеб будут есть свиньи, — тоже безобразие, не вызывает никаких сомнений. Но ведь будоражит плакат, бьет в свою цель. Однако какую же безудержную критическую волну вызвали допущенные неточности, какие слова негодования обрушились на авторов еще до выхода фильма на экраны. Вскоре выяснилось, почему. Ну, хорошо, поправили то, о чем сказано выше. И все? Нет, не все. Из фильма «заодно» вырезали адресные планы Киева. А ведь это киевский диетолог говорит, что еще со времен военного лихолетья в столовых ПТУ сохранился тогдашний хлебный рацион, явно завышенный сегодня. Вот откуда, в частности, хлебные излишки. Ошибки режиссера были, но создается впечатление, что они были использованы, чтобы заодно «остудить» картину, уберечь виновных.

Так что, все возвращается на круги своя?

*Киев — Москва*

Леонид НЕХОРОШЕВ

# История и декорация

Разборы и размышления

*Сильнодействующие средства призваны прикрыть профессиональную драматургическую беспомощность авторов картины, отсутствие у них требовательности к себе. Фильм «Русь изначальная» похож на пышную историческую декорацию с кровавыми окнами, декорацию, в которой и не ночевала история.*

Можно ли создать фильм о далеком прошлом, о котором ничего или почти ничего не известно, о прошлом, оставившем крайне скудные исторические сведения?

Можно.

Собираясь ставить картину о борьбе древнего Новгорода с ливонскими крестоносцами, С. Эйзенштейн имел в своем распоряжении очень немногое. «Обломки мечей, один шлем да пара кольчуг — вот все, что сохранилось в музее от далекой эпохи...» — писал режиссер. Ну, еще «два позеленевших носатых сапога, извлеченных с топкого дна Волхова, какой-то сосуд, какое-то нагрудное украшение...»

Из письменных источников — панегирическое «Житие Александра Невского».

Тогда только начались новгородские раскопки, и еще было далеко до тех неожиданных и поразительных открытий берестяных новгородских грамот, которые уже после войны были сделаны экспедицией А. Арциховского, а затем продолжены в последние десятилетия археологами во главе с В. Яниным. Но даже в 1974 году покойный историк В. Пашуто в обращении к читателям его книги «Александр Невский» писал: «Если сложить в хронологическом порядке все средневековые свидетельства об Александре Невском, дошедшие до нас, их наберется десяток страниц, не более...»

Впрочем, С. Эйзенштейна сие обстоятельство не смущало, а (по свидетельствам очевидцев постановки картины) — даже вдохновляло. Во всяком случае, оно не помешало режиссеру создать фильм, отмеченный подлинным историзмом.

Авторы недавно вышедшей на экраны кинокартины «Русь изначальная»

---

«РУСЬ ИЗНАЧАЛЬНАЯ» (по одноименному роману В. Иванова)
Сценарий Г. Васильева, М. Ворфоломеева. Постановка Г. Васильева. Оператор А. Гарибян. Художник А. Таланцев. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Л. Вейтков. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1985.

оказались в ситуации еще более трудной: от людей, обитавших в VI веке (это тебе не XIII!) в среднем течении Днепра в бассейне реки Роси, для нас не осталось письменных памятников. Собственно, у славян тогда и письменности-то своей не было. Дошли до нас с той поры серебряные фигурки людей, лошадей и других животных. И все.

Правда, о славянах того времени рассказывают византийские писатели, но, как установлено современной исторической наукой, их сведения требуют критического отношения. В «Истории СССР с древнейших времен до конца XVIII века», изданной в 1983 году под редакцией академика Б. Рыбакова, говорится: «Византийцы не знали основной территории славян на Днепре, Днестре, Висле, а могли наблюдать лишь тех переселенцев, которые находились вблизи Византийской империи, на левом берегу Дуная».

В византийских хрониках не найдешь сведений о быте людей, живших на берегах Днепра и его притоков, хотя в них и можно отыскать рассказы о борьбе антов (восточных славян) с аварами и о походах первых на Византию.

Но ведь фильм «Русь изначальная», скажут мне, создавался на основе одноименного романа Валентина Иванова. Разве это обстоятельство не облегчало задачу, стоящую перед кинематографистами?

Роман В. Иванова — произведение местами интересное, но неровное. Неровное и по глубине осмысления древности и по уровню ее художественного воплощения. Хотя в названии вещи речь идет о Руси, более половины книги посвящено Византии и византийцам. Оно и понятно: тут в распоряжении писателя были богатые материалы — многочисленные сочинения византийских историков и прежде всего многотомная «Война с готами» современника описываемых событий Прокопия из Кесарии. В главах же, рассказывающих о наших далеких предках, В. Иванов почти полностью полагается на свою фантазию. И хотя она породила страницы, отмеченные искренним поэтическим воодушевлением, в целом «византийские» главы романа выглядят более убедительными и яркими, нежели главы «славянские».

К тому же произведению очень повредила априорная авторская установка, в угоду которой В. Иванов постоянно и навязчиво противопоставляет «зловредности» Восточной Римской империи чистоту и благородство явно идеализируемых им славянских родов.

По выходе в свет роман «Русь изначальная» подвергся критике за неисторичность авторской концепции, критике, увы, во многом справедливой. Так что наличие романа, с одной стороны, будто бы облегчало задачу создателей фильма (бери и черпай!), а с другой — не давало надежной основы для истинно исторического воссоздания на экране далекого (самого далекого!) прошлого нашей Родины.

Но авторы будущей картины — драматург Михаил Ворфоломеев и режиссер Геннадий Васильев рискнули. Честь и хвала им за такую смелость! Риск, однако, я думаю, основывался не только на смелости, но и на расчете — на уверенности, что фильм в любом случае вызовет зрительский интерес. Еще бы! Увидеть воочию «откуда есть пошла русская земля», взглянуть на людей тех седых времен, о которых даже наш древнейший летописец Нестор оставил туманные, основанные на полумифических преданиях сказания о расселении славян, о братьях Кие, Щеке, Хориве и сестре их Лыбедь!

Тем более зрительское внимание должен был привлечь фильм сейчас, когда интерес к истории, интерес к историческому разлит в воздухе, когда научные сочинения историков оказываются бестселлерами, когда такие сугубо ученые люди, как академик Д. С. Лихачев, становятся личностями не менее популярными, чем грозные футбольные форварды и

непробиваемые хоккейные вратари.

Итак, риск и расчет. Но каковы средства исполнения? Оказались ли они корректными? То есть обнаружились ли у авторов картины столь необходимые для данного случая и крайне важные качества, как высокая мера ответственности, серьезность намерений, уровень таланта и профессионального мастерства?

Ведь речь идет не о чем-либо, а об отечественной истории!

В свое время — еще до начала съемок картины — мне довелось ознакомиться с киносценарием «Русь изначальная» («Россичи»), написанным Г. Васильевым и М. Ворфоломеевым. Сразу обнаружилось, что сценарий предполагал создание фильма высокой постановочной сложности, изобилующего массовыми сценами с использованием большого количества исторических декораций, реквизита, одним словом, предполагалось создание фильма зрелищного.

Что же, сама по себе подобная направленность не вызывала возражений: сколько же можно наводить тоску на зрителей унылыми, тусклыми лентами!

Не вызывала сомнений и заявленная тема будущей картины: образование единого народа из разрозненных славянских племен, сплочение их перед лицом врагов.

Правда, в сценарии, как и в романе, несколько смущала «небольшая» историческая неточность: в VI веке славяне, жившие на берегах Днепра, воевали не с хазарами, а с аварами. Но на эту неточность можно было взглянуть сквозь пальцы. В конце концов, сдвиг в один-два века для столь отдаленных времен не так уж велик — мы ведь признаем право за художником на изменение исторических фактов и на хронологические смещения. Еще с детских лет засели в памяти строки:

Как ныне сбирается вещий Олег
Отмстить неразумным хозарам...

Что из того, что Олег «отмщал хозарам» в X веке? Зато зрителям не нужно объяснять, кто такие хазары. Тем более, последние давно вымерли. А вопрос об аварах потребовал бы дополнительных пояснений.

Хуже было другое. По мере знакомства со сценарием все более и более становилось ясным, что раскрыта заявленная тема в сценарии «Русь изначальная» поверхностно и неинтересно.

Прежде всего вызывал возражение тот жанровый ракурс, под которым авторы сценария вознамерились рассмотреть материал далекого исторического прошлого русского народа.

В сценарии было очень много внешнего, бьющего на эффект, призванного ошеломить и удивить зрителя. Обнаженная хазаринка, гадюка у руки воина Ратибора, внезапная его страсть к прекрасной кочевнице, ее эффектная смерть от хазарской же стрелы, погребальный костер, бурная свадебная ночь Ратибора и Млавы, которая сначала прижималась к мужу «своим теплым животом», потом скакала от него на коне, а затем била супруга крученой плетью... Подробно расписывались церемонии при византийском дворе, публичные казни, убийства, отравление воеводы Всеслава, изощренное утопление в бассейне обнаженного, дряхлого византийского императора Юстиниана, бесконечные сражения — смерти, смерти, смерти...

Мысль о единении славянских племен проходила косвенно и очень робко в нескольких сценах. В результате оказывалось, что тема, по существу, была только названа, а не выражалась драматургически; не на ней строились сюжетные повороты произведения и изменения во взаимоотношениях героев.

Сценарий «Русь изначальная» был уязвим и с точки зрения профессиональной. Композиция его отличалась хаотичностью, разбросанностью, в фабульных линиях концы с концами не сходились. В сценарии, в первой серии, которая выглядела непомерно затянутой экспозицией к событиям второй, драматических сцен, происхо-

дящих в стране россичей, было очень мало. Действие в основном развертывалось в Византии. Вторая же серия большей своей частью представляла собой беспрерывное сражение россичей с хазарами, которые в конце концов запросили мира, но которых россичи окружили и почти всех сожгли. И когда где-то в середине второй серии Всеслав провозглашал победу, казалось, что развитие сюжета закончено. Но начиналась как бы третья серия, в которой рассказывалось о походе россичей на Византию. И вновь бои и убийства.

Было ясно, что по сценарию, написанному Г. Васильевым и М. Ворфоломеевым, очень трудно, если вообще возможно, создать хороший, истинно художественный фильм.

Даже если сценарий будет, как говорится, «доработан», даже если он будет «доведен» с помощью консультанта и в нем по поверхности все станет гладко, исторического смысла в нем не прибавится ни на йоту, ибо не будет главного предполагаемого условия художественного произведения — желания его авторов сказать об изображаемом времени правду, проникнуть в суть истории. Требовалось коренное переосмысление вещи.

Познакомившись с законченным фильмом «Русь изначальная», с досадой убеждаешься, что такого переосмысления не случилось.

В картине, разумеется, произошли изменения по сравнению со сценарием: какие-то эпизоды опущены, что-то сокращено, что-то переделано, добавлены разъяснительные реплики, введены новые мотивы, но эти коррективы не вывели, увы, фильм на качественно новый уровень.

Больше того, профессиональные и смысловые пороки драматургической основы приобрели в картине прямотаки наглядный характер.

Начинаешь смотреть фильм с доверчивой простодушностью зрителя, но вскоре натыкаешься на одну несообразность, затем на другую. Возникает один вопрос, потом второй,

*«Русь изначальная».*
*Бытовые зарисовки из жизни россичей X века*

за ним третий. Мучительно ищешь на них ответы и не находишь.

В Византии мятеж — восстали рабы и горожане. Базилевс Юстиниан растерян, придворные советуют ему бежать, но супруга императора — базилисса Феодора задумывает хитрый план. «Я вызвала Ипатия — племянника Анастасия, — говорит она Юстиниану.— Нужно объявить Ипатия базилевсом, и народ успокоится». Сказано — сделано. Является Ипатий. Юстиниан бросается перед ним ниц и просит *своего племянника* стать базилевсом. Ипатий же испуганно отказывается, называя Юстиниана своим дядей. Постойте, постойте... Ведь Феодора говорила, что Ипатий — племянник Анастасия. Так на самом деле — по истории и по книге В. Иванова — и было: Ипатий был племянником одного из предшественников Юстиниана — императора Анастасия. Но почему Ипатий называет нынешнего базилевса дядей? Юстиниан и Анастасий ни в каких родственных отношениях не состояли...

Дальше больше... Ипатий объявлен базилевсом, его показывают народу, Ипатий ничего не предпринимает. Во дворце появляется полководец Велизарий с войском. Юстиниан заискивает перед полководцем — от Велизария зависит, останется ли император на троне. Воин оказывается верным долгу, и его солдаты в двухсекундном кадре «подавляют народ», как сказано в монтажном листе фильма. Ипатия же коварные Юстиниан и Феодора обвиняют в измене, его по их приказу замуровывают в стене. Ничего не понятно: откуда возникла мысль о бегстве императора из столицы, для чего была организована вся эта глубокомысленная комедия с племянником (не племянником) Ипатием, который ничего, кстати, не совершил, когда в столице было войско во главе со славным Велизарием, играючи подавившим мятеж?

Неумелость драматургии фильма обнаруживается и в том, что события в картине возникают без подготовки, часто без сколько-нибудь правдоподобной мотивировки.

Во время хазарского нашествия воевода россичей Всеслав приказывает населению «града», в котором живут мать и жена героя фильма Ратибора, уйти в лес. Оставшись без воинской защиты, жители града решили в лес не уходить. Хазары напали на град и, естественно, разорили его, стариков и детей убили, а девушек пленили. После этого Ратибор спешит на помощь граду. Почему? Ведь он не может знать, что население града ослушалось приказа. Затем уже на помощь Ратибору спешит и сам Всеслав, тоже непонятно как узнавший о происходящем. Вслед за этим мы видим, что воевода и Ратибор бьются совсем в другом месте с другим хазарским полком.

Чем дальше смотришь фильм, тем больше недоуменных вопросов он вызывает. Вопросам несть числа. Боюсь, зрители, не читавшие романа В. Иванова, так и не поймут, что такое «Русь». Герои фильма называют себя россичами в отличие от своих соседей илвичей и каничей. Византийский священник Деметрий убеждает Всеслава в том, чтобы «вера Христова пришла на Русь». Так, думает зритель, Русь — это место, где живет племя россичей. Но вдруг представитель другого племени Мужило говорит, что «никогда племена, живущие на Роси, своих дружин не смешивали». Значит, в местности Русь живут и другие племена? Затем перед встречей с хазарами Всеслав говорит одному из воинов: «Бери подводы и переходи Русь».

Тут все загадочно: какие подводы и зачем (в росском войске мы подвод не видим)? И как можно перейти страну Русь? Может быть, это река? Те более что спустя некоторое время Ратибор объявляет: «Хазары перешли Русь». Но о реке Русь нигде не говорится, на экране реки нет.

Либо авторы решили не настаивать на исторической версии, согласно которой слово «Русь» произошло от названия реки Русь, но тогда они ока-

зались в своем решении недостаточно последовательными; либо съемочная группа просто выбрала место экспедиции не на реке, а на озере.

Предполагать, что зрители, перед тем как идти смотреть фильм «Русь изначальная», будут читать одноименную книгу, было бы делом наивным. И для авторов фильма опасным: оно ведет к небрежностям в объяснении основных элементов, составляющих фабульную канву произведения.

Может показаться, что речь идет о мелочах. Если бы... Мы увидим, что небрежение к подобным мелочам приводит к растворению смысловой и исторической сути картины.

В начале второй серии зритель услышит слово «князь»: «Бесчестье *князьям* и воеводам...» В первой серии никаких князей не было. На происходящем на капище собрании племенных вождей мы наблюдали собрание *старейшин*. Так их и называли.

А все дело в том, что именно в VI веке началось разложение общинно-родового строя славянских племен. «Походы на Византию способствовали распаду первобытнообщинных отношений у славян, так как во время этих походов обогащались многие их участники и особенно племенная знать — князья и бояре»,— читаем мы на странице 42-й той же «Истории СССР с древнейших времен до конца XVIII века».

При всей идеализации патриархальных отношений, якобы царящих среди россичей, которой грешит «Русь изначальная», в романе можно найти хотя бы некоторые признаки реального историко-социального процесса: вождей племен и родов в книге с самого начала называют князьями-старшинами, и читатель наблюдает, как воевода Всеслав, который поначалу со своей дружиной находится *на службе* у родов, затем перед лицом иноземного нашествия и в ходе разгрома хазар набирает силу. Его начинают называть князем, и он приобретает власть над родами.

*«Русь изначальная». Ритуалы соблюдались строго*

Чувствуется, что подобные исторические процессы не интересуют создателей картины, поэтому слово «князь» у них возникает спонтанно, поэтому встречаешь грубый алогизм даже внутри небольшой сцены. Византийский комис (чиновник, порученец) прибывает к Всеславу. Еще с галеры он кричит: «*Князь* ваш Всеслав дома ли?» А через минуту-другую византиец (или ромей, как их еще называли) говорит Всеславу: «Твои князья на Роси несправедливы к тебе: ты разбил хазар, освободил свои грады и до сих пор *простой воин, а не князь* (?)».

Только пренебрежением к реальным историческим явлениям можно объяснить прозвучавшее в картине туманное объяснение причины похода дружины россичей на Византию.

Поначалу кажется, что поход сей предпринят в отместку за отравление ромеем князя Всеслава. Но на общем собрании вождей заменивший Всеслава и обросший за зиму бородой Ратибор возражает: «Земля наша воинов кормит не для мести, а для защиты». Результатом же путаных дебатов служит фраза того же Ратибора: «Коль мир зависит от ромейского владыки, к нему и пойдем». Мотивировка натянутая, тем более что известно: Восточная Римская империя не нападала на северных соседей, а в случаях их многочисленных набегов стремилась откупиться или взять их к себе на службу. Славяне, в том числе и анты, ходили на Византию за добычей: золотом и оружием. Так, кстати, это и показано в книге В. Иванова.

Уровень мастерства, с которым написан диалог фильма, оставляет желать лучшего. Диалог то излишне велеречив, то явно информационен. Стилистически он не выверен. В нем попадаются выражения, совершенно выпадающие из времени и обстановки. Хазарский военачальник обращается к хану Суника Эрмия: «Мой хан, мы готовы *к штурму* славянской крепости. Все *урус войска* сидят за деревянным тыном».

Подобный словесный стилистический разнобой в сильной степени подчеркивается в картине разнобоем языково-речевых решений: хазары говорят то «по-хазарски», то чисто по-русски, то с сильным акцентом, причем с акцентом разным — в зависимости от национальной принадлежности того или иного актера.

В диалоге часто не разыгрываются, а проговариваются моменты, существенные для понимания последующих событий, что ведет к возникновению у зрителя новых вопросов.

Впрочем (по себе сужу), в какой-то момент перестаешь задавать себе вопросы, окончательно убедившись, что ответов на них не найдешь. Едва ли не как должное воспринимается цепь несообразностей, с которыми встречаешься в кульминационном, предфинальном эпизоде фильма.

Славянская дружина во главе с Ратибором взяла пограничную византийскую крепость. Почти все войско россичей — двенадцать сотен во главе с Торопом — пошло на Константинополь. Горстке воинов, которая осталась при Ратиборе, преградило путь огромное войско во главе с Велизарием. Куда делись двенадцать сотен, мы так и не узнаем. Ратибор и бойцы его отряда решают биться насмерть. Хотя кто им мешает повернуть и удалиться целыми и невредимыми? Ведь они не окружены... Для вящего эффекта россичи скидывают кожаные куртки и выстраиваются наподобие тевтонской «свиньи». Они хотят умереть полуголыми. Велизарий не решается вступать в бой с кучкой отчаянных храбрецов. Испросив разрешения у Юстиниана, он предлагает Ратибору эдикт о мире и обещает выплатить на границе дань. Ратибор, конечно же, сторонник мира, поэтому он соглашается и принимает эдикт. Велизарий приказывает своим войскам: «Расступись! Пропустить варваров!» *Пропустить?* Куда? Ведь ромейские войска преградили путь на Константинополь, об этом прямо говорится в фильме. Если «расступись!» и «пропустить!», то пропустить к сто-

лице Византии. Но ведь не об этом же шла речь. И действительно, в следующих же кадрах мы видим Ратибора и его соратников, встречаемых дома росскими женщинами.

Драматург Михаил Ворфоломеев и режиссер Геннадий Васильев — люди способные. Но — пусть они не обижаются! — по манере своей работы в этом фильме они напоминают шабашников, которые, строя дом, с веселой безответственностью хватают первые попавшиеся под руку доски и приколачивают их вкривь и вкось, а затем лихо закрашивают щели яркой краской, думая при этом о клиентах: «Ничего, съедят... расплатятся... А там будь что будет!»

Возникает ощущение, что авторы фильма «Русь изначальная» отдают себе отчет в существовании тех алогизмов, той сюжетной, фабульной, смысловой путаницы, которыми заполнено их произведение. Но сие обстоятельство их, кажется, не беспокоит, они и не настаивают на том, чтобы зритель все понял и во всем разобрался. Метод изложения тут другой: один ошеломительно-красочный эпизод сменяется другим. И побыстрее, без пауз, *чтобы не дать людям задуматься.*

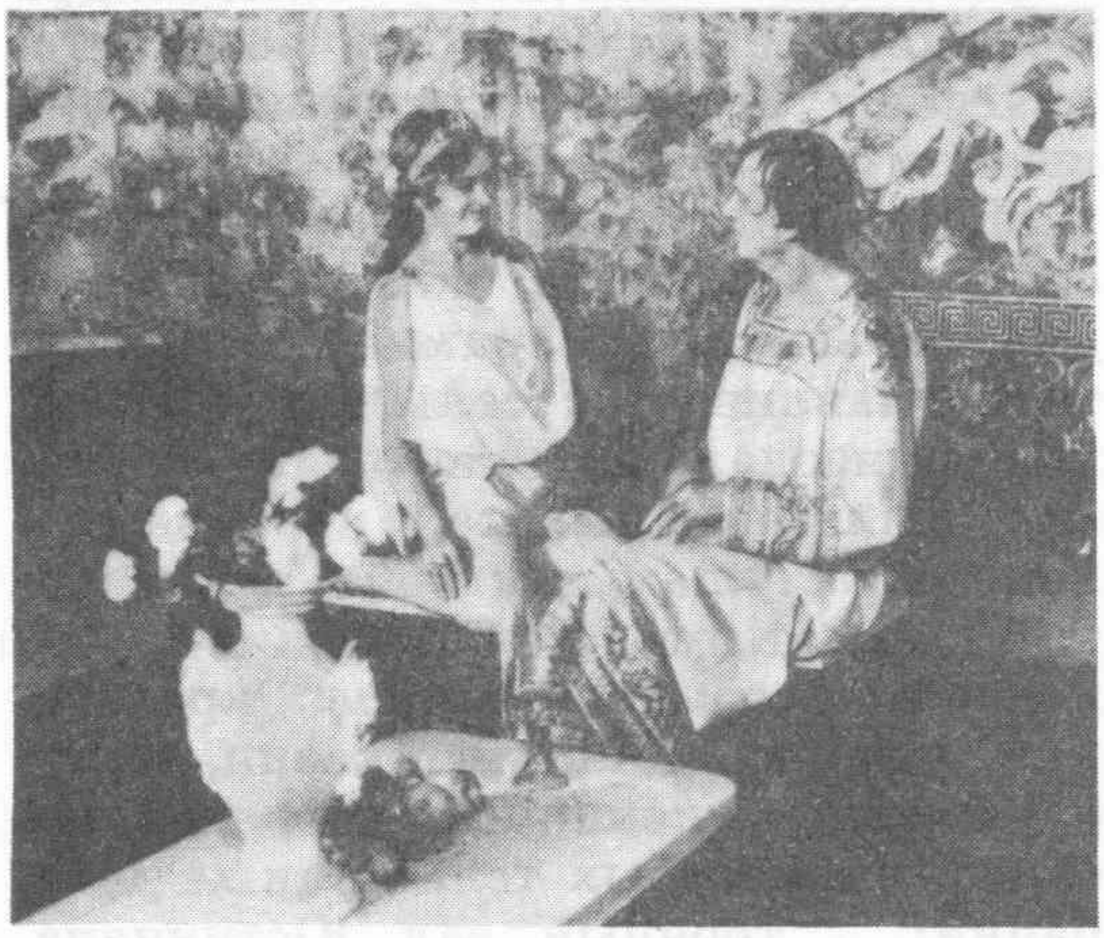
Энергии у режиссера предостаточно, и видно, как он и руководимая им съемочная группа стараются всеми силами создать нечто грандиозное. Увы, последнее они ищут и находят только во внешнем. Старания авторов идут в ущерб содержанию, и без того достаточно скудному, как явствует из разбора.

Постоянно ощущаешь, что главное для режиссера — не *выразить* обуревающие его чувства и мысли, а *поразить* зрителя. Не воодушевить, а именно поразить.

Сие, конечно же, не в традициях отечественной исторической литературы, как новейшей («Я пришел дать вам волю» В. Шукшина), так и классической («Война и мир»), и древнерусской («Повесть о разорении Рязани Батыем», «Задонщина»).

Еще Даниил Заточник в своем «Мо-

*«Русь изначальная».*
*Сцены из роскошной жизни византийского двора*



лении» сказал: «Не зри внешняя моя, но возри внутренняя моя».

Недаром Мусоргский отложил в сторону «Саламбо» и взялся за создание «Бориса Годунова».

Да и в кинематографе...

Вспомним аскетизм «Александра Невского», подчиненность всех исторических деталей внутреннему душевному горению героев.

Мысль об объединении родов росичей — наших далеких предков — для борьбы с хазарами и с Византией улавливается только в нескольких эпизодах большого двухсерийного фильма. Упор же в картине сделан на оглушающем зрителя (широкий формат! стереофонический звук!) навороте событий-зрелищ: кровавонатуральные убийства, казни, полуобнаженные женщины, погребальное сжигание мертвых тел, а также декорации: тронный зал Юстиниана, огромный медный бык — орудие казней — на площади перед императорским дворцом, языческое капище, древнее городище, галеры и т. д. и т. п.

Можно было бы сказать, что оператор Александр Гарибян снял картину хорошо — впечатляют кадры седых ковыльных степей, грозового неба с разной степенью интенсивности серого и темного цветов, если бы опять-таки эти кадры выражали смысл происходящих событий, а не отвлекали от него.

Судя по изобразительному решению фильма, А. Гарибяна и художника-постановщика А. Таланцева, кажется, тоже не заботит необходимость убедить зрителя хоть в какой-либо достоверности происходящего на экране. В момент получения Юстинианом известия о народном бунте декорация дворцового зала залита красным светом, а за окнами декораций созданы эффекты полыхающего пламени. Кажется, город — в огне. Но вот мы попадаем на площадь перед дворцом и там не замечаем не только огня, но даже дыма. Нимало не стыдясь, постановщики картины монтируют в стык павильонные кадры дворца с окнами, окрашенными кроваво-красным цветом пожара, с натурными кадрами, где над восставшими сияет ясное солнце и синеет чистое небо.

Хороша *сама по себе* и электронная музыка Алексея Рыбникова. Но и она тоже своим непомерно громким звучанием вносит довольно весомый вклад в стремление оглушить и ошеломить зрителей.

В этом смысле картина «Русь изначальная» очень последовательна.

Хорошие актеры используются режиссером с внешней, по сути дела, типажной стороны. Впрочем, по-иному их использовать было бы трудно: ролей в сценарии попросту нет, они не написаны. Всеслав и Ратибор с одинаковой решительностью и храбростью сражаются, ни разу не выказывая каких-либо присущих только им черт характера. Обладающий прекрасными физическими данными артист Владимир Антоник всячески их демонстрирует, а в последней трети фильма, обзаведясь бородой и усами, становится поразительно похожим на Бориса Невзорова.

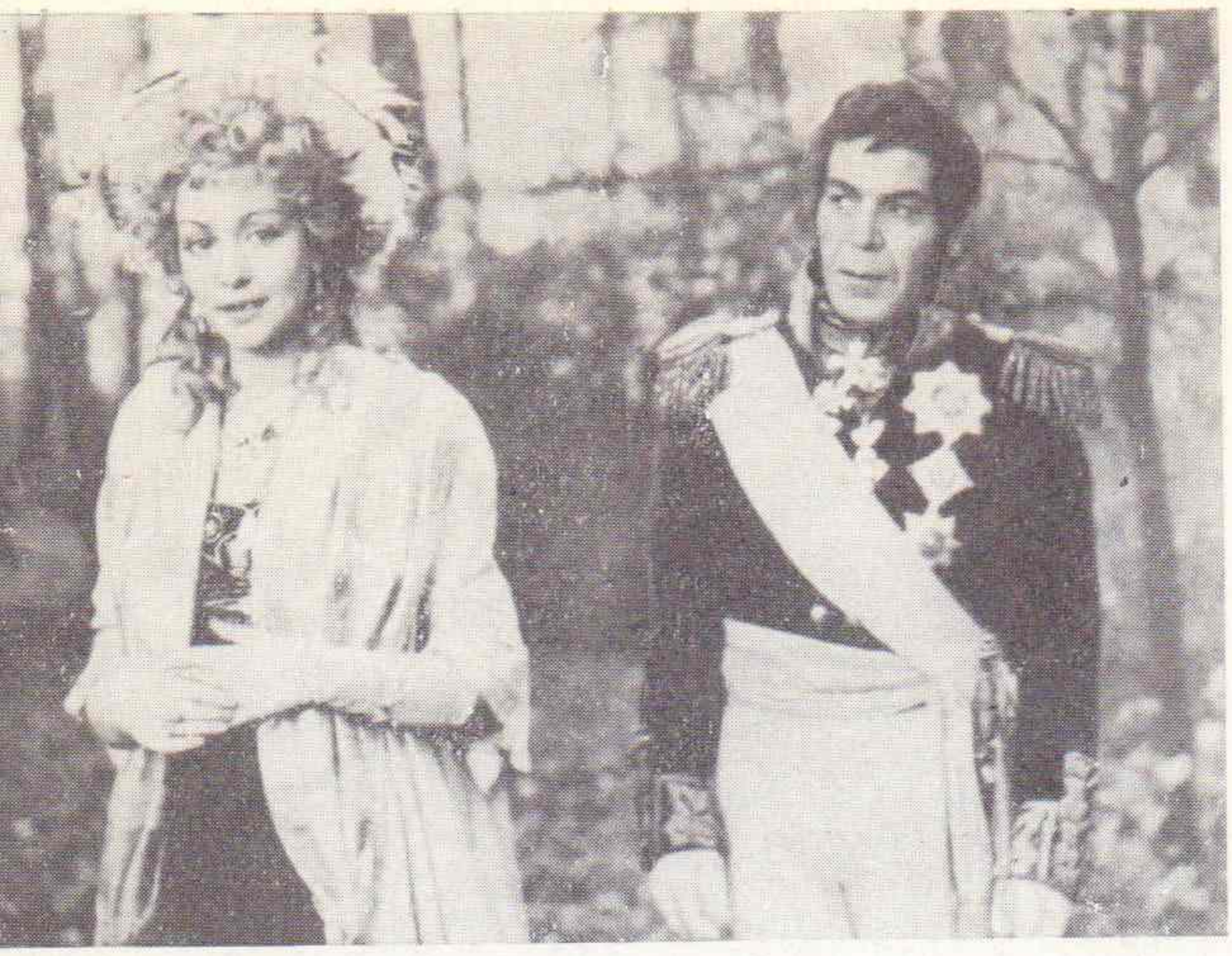
Даже наш любимый Иннокентий Смоктуновский нажимает на внешние актерские краски, усиленно форсируя их,— неестественно громко хохочет, отчаянно комикует, преувеличенно испуганно вращает глазами. Где уж тут говорить о реальном историческом образе императора Юстиниана, при котором Византийская империя достигла наибольшего своего могущества, — человеке холодно-деспотичном, безнравственном, но умном, сильном, деятельном: создателе Кодекса гражданского права, инициаторе строительства выдающегося произведения архитектуры — храма св. Софии в Константинополе. Нет, фильму не до реалий — мы присутствуем на аттракционе.

Картину «Русь изначальная» и в самом деле можно было бы воспринимать как самоигральный зрелищный аттракцион, не более, если бы не проявленные ее авторами претензии на историзм. Тут и эпизоды едине-

**Молодые актеры советского кино**
● Портретная галерея «ИК»

Л. Белогурова в фильме
«Прощай, зелень лета»

ЛАРИСА БЕЛОГУРОВА
*Фото В. Ярославцева*



И. Малышева в фильме «Багратион»

ИРИНА МАЛЫШЕВА
*Фото В. Ярославцева*

В. Сторожик в фильме «Берег»

ВАЛЕРИЙ СТОРОЖИК
*Фото В. Ярославцева*

А. Феклистов в фильме
«Странная история доктора Джекила
и мистера Хайда»

АЛЕКСАНДР ФЕКЛИСТОВ
*Фото С. Иванова*

ния родов, о чем говорилось выше, тут и крупная цифра на экране — «VI век», а затем надпись — «Византия, 532 год», тут и фигура византийского историка Прокопия из Кесарии, который что-то записывает, то сидя в какой-то яме за городом, то на ступеньках дворцовой залы. За кадром порой звучит его рассказ, долженствующий, очевидно, придать чуть ли не хроникальную достоверность изображаемым на экране событиям.

Претензии на какие-либо качества только подчеркивают их отсутствие.

Поэтому, вопреки претензиям, сомнений нет: перед нами не исторический фильм, а экзотическое кинозрелище. И вновь, как и в фильме «Легенда о княгине Ольге», на материале языческой, дохристианской Руси.

Чем же она так кинематографистам приглянулась?

Да, материал для зрелищ выигрышный: жестокие нравы, плотская любовь, ловкие и сильные полуобнаженные тела, рыси, зловещие орлы, видения, фантасмагории, лошади, являющиеся героям перед смертью, девственные поля, леса и реки, постоянные войны и схватки, короче говоря — «бег вольных коней».

К тому же документальных источников почти не осталось — попробуй докажи, что так не было.

В «Руси изначальной» угадывается еще и желание потягаться с заграничными постановочными кинобоевиками. Мы можем делать вещи не хуже «Клеопатр»! Там возлежит на ложе Элизабет Тейлор, и у нас тоже — дай бог каждому! — на мраморной скамье Маргарита Терехова. Правда, Тейлор в ходе действия меняет туалеты ровно тридцать один раз, а Терехова всего два раза... Ну и что? Сумела же Эллочка Щукина утереть нос дочери миллиардера Вандербильда собачьей шкурой, крашенной под выхухоль!

Самое досадное, что подобными фильмами выстраивается очень заманчивая для некоторых тенденция точно рассчитанного спекулятивного использования усилившегося в народе интереса к истории, к историческому.

Интерес сам по себе прекрасный, говорящий о том, что люди задумываются над явлениями общего характера, непосредственно в быту их не касающимися, что людей волнуют судьбы своей страны, судьбы мира.

Им же предлагают «исторические» фильмы, где размышлений о судьбах страны и мира, размышлений выношенных, пропущенных через сердце художника, как раз и нет. Есть экзотика старины, есть внешние, соблазнительные эффекты.

Но, может быть, в существовании подобных фильмов нет ничего страшного? Мол, пусть себе развлекается зритель, все лучше, чем водку пить.

Однако обратим внимание на еще одну особенность экзотических кинозрелищ на историческом материале.

В фильме «Русь изначальная» явственно ощущаемый дефицит душевных движений авторов возмещается эрзацем эмоций — эрзацем опасным, ибо он состоит из привлекающих острое внимание, эффектно поданных моментов жестокости и насилия.

В жестокости изощряются как враги, так и герои, которым мы должны симпатизировать. Всеслав после собрания старейшин долго и со знанием дела избивает бичом одного из них, у которого были свои доводы не отдавать людей под начало воеводы. Хазарин на капище, рыча, режет горло старику Велимудру. В сцене взятия града эффектно «сделан» кадр, в котором хазарская стрела поражает в живот убеленного сединой старейшину Беляя. Тут же не менее эффектно и «по-настоящему» бьет копьем в живот хазарина мать Ратибора — Анея. Появляется другой хазарин — с показанными крупно руками, окрашенными по локоть кровью, и убивает Анею. Та, снятая рапидом, долго и красиво умирает. И, наконец, чудо трюковых съемок, «смертельный» номер не для слабонервных. Лихой приказ Ратибора: «Хану и знатным хазарам оказать почесть *размычкой!*» Как интересно! Такого мы еще не видали! Два славянских коня, растя-

нув в разные стороны ноги несчастного хана, стремительно мчат его по земле, да так, чтобы вкопанный в землю деревянный идол пришелся ему прямо между ног. В предпоследний момент кадр режется, но все равно инстинктивно закрываешь глаза.

Поверьте, тут не ханжество. На ужасы в фильме «Иди и смотри» смотришь сухими от гнева глазами. Это правда, это серьезно, за этим — страдание художников. Но баловаться сценами насилия — дело глубоко безнравственное. Особенно в переживаемое нами время.

Л. Толстой, прочитав один из учебников истории, записал в своем дневнике за 1884 год: «Я сейчас перечел среднюю и новую историю по краткому учебнику. Есть ли в мире более ужасное чтение? Есть ли книга, которая могла бы быть вреднее для чтения юношей? И ее-то учат. Я прочел и долго не мог очнуться от тоски. Убийства, мучения, обманы, грабежи, прелюбодеяния *и больше ничего*» (курсив мой. — *Л. Н.*).

Все перечисленное Л. Толстым можно найти в фильме «Русь изначальная», но тут тоска усугубляется еще и тем, что безнравственная спекуляция «сильнодействующими» средствами призвана прикрыть профессиональную драматургическую беспомощность авторов картины, отсутствие у них требовательности к себе. Фильм «Русь изначальная» похож на пышную историческую декорацию с кровавыми окнами, декорацию, в которой и не ночевала история.

Фильм создан на Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького. На экран он выпущен для общеэкранного проката без права показа на специальных сеансах для детей.

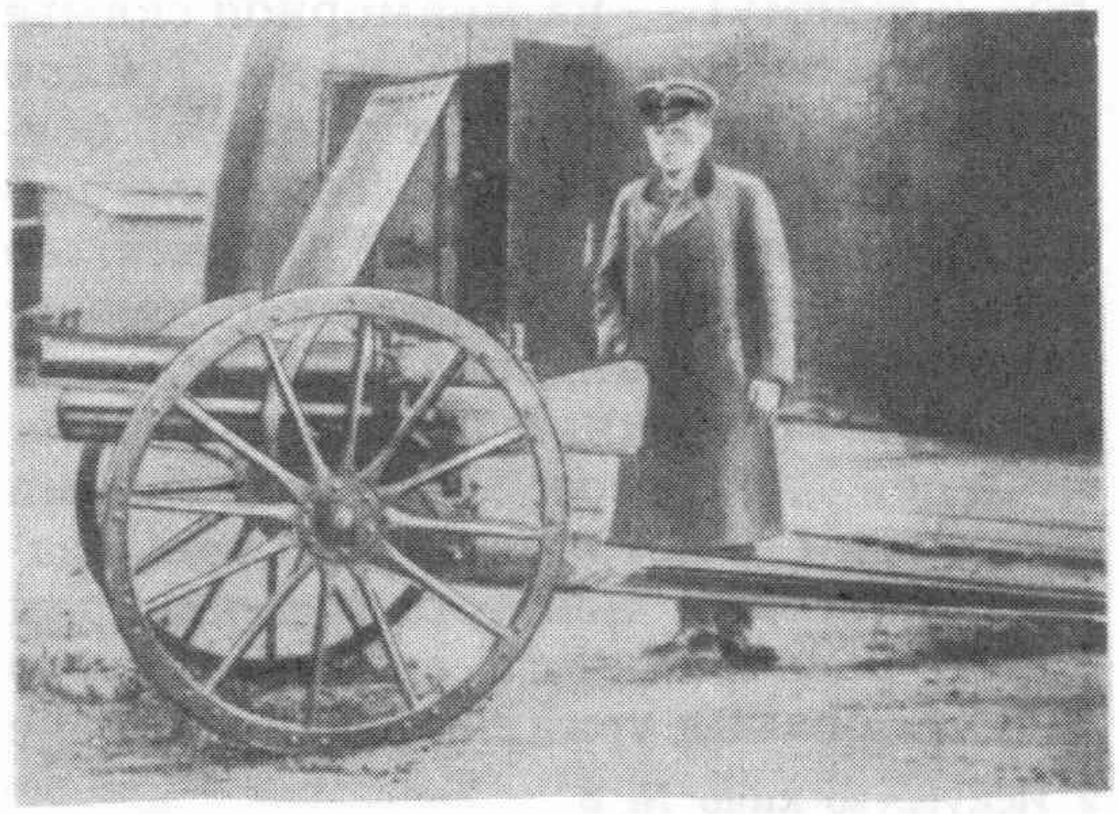
А на не специальных сеансах детям, значит, смотреть можно?..

Л. БЕЛОКУРОВ

# Два фильма, семь веков и единство цели

Разборы и размышления

*«Творцы отечественного оружия»*



С панорам российских просторов начинается первый из двух полнометражных объединенных одной целью фильмов об отечественном оружии и оружейниках. Бородино, Полтава, Куликово поле. Памятные исторические места... Монументы в честь сражений. Таков визуальный эпиграф, достойно отдающий дань воинской славе наших предков.

Наиболее яркие события истории отечественного огнестрельного оружия, этапы его развития и совершенствования, судьбы известных и незаслуженно забытых изобретений, мастеров-оружейников — вот что в центре внимания создателей этой своего рода уникальной кинодилогии. Охватить в повествовании ни много ни мало — семь веков, скажем прямо, замысел с размахом. Он требует от авторов не только знания исторического материала, но и умения раскрыть глубинные истоки патриотического чувства народа, отстаивающего независимость своей Родины.

Огромную сложность представляет собой преодоление противоречия между неподвижностью музейного материала и кинематографическим его раскрытием. Противоречие принципиальное: кажется, что иммунные силы кинематографа стремятся отторгнуть чужеродную для его динамики статичность. И чем больше таких объектов, тем сильнее они сопротивляются экранному освоению. Разрешение этой конфликтной ситуации требует от создателей фильма — и в драматургии и в режиссуре — изобретательности, фантазии, мастерства.

В фильмах «Творцы отечественного оружия» и «Они ковали оружие Победы» В. Капитановский и А. Герасимов весьма успешно проявили эти качества. Секрет успеха заключается, на мой взгляд, в авторской позиции, в самом подходе к материалу. Развитие артиллерийского дела предстает в фильме живым, полным драматизма процессом, отражающим борьбу, поражения и победы человеческой мысли, воли, страсти. Процессом, который связан не только с важными вехами в области технических достижений, но с историей и экономикой страны, с ее внешней и внутренней политикой, ее духовным потенциалом, с судьбами людей разных эпох. Надо видеть эти фильмы, чтобы почувствовать историческую атмосферу, познакомиться с мастерами — необыкновенными людьми, которых ничто не могло остановить в стремлении надежно обеспечить войску победу в боях.

Столь широкий охват темы, непрямолинейность, ассоциативность авторского мышления избавили киноповествование от привязанности к подножным фактам и вывели его на другой уровень — на публицистическую орбиту раздумий, анализа, эмоционального постижения истории. В центре повествования, при всем разнообразии и многоплановости эпизодов,— человек и Родина, человек и его постоянный творческий поиск, его борьба с отжившим и отживающим. Во имя будущего. И потому экранное пространство никак не может ограничиваться научно-техническими проблемами, в нем как бы незримо присутствуют долг и честь, благородство и отвага, сомнения и отчаяние, упорство и риск.

Духовным началом насыщена, к примеру, новелла, рассказывающая об эпохе Петра Первого, об Андрее Нартове и других мастерах той поры. История постижения Петром тонкостей артиллерийского дела дана занимательно и динамично. Поражение под Нарвой — наглядный урок слабости отечественной артиллерии... Извлечение пользы из этого урока: энергией Петра, его питомцев — молодых инженеров, народных умельцев — поставленные в разных концах России

---

«ТВОРЦЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО ОРУЖИЯ»
Сценарий В. Капитановского, А. Герасимова. Режиссер А. Герасимов. Оператор Л. Никельберг. «Центрнаучфильм», 1984.

«ОНИ КОВАЛИ ОРУЖИЕ ПОБЕДЫ»
Сценарий В. Капитановского, А. Герасимова. Режиссер А. Герасимов. Оператор В. Ропейко. «Центрнаучфильм», 1985.

артиллерийские заводы... По существу, это были первые шаги к созданию отечественной оборонной промышленности.

Авторы погружают нас в изучение старинных грамот и прожектов, мы многое узнаем о технической стороне вопросов и о людях, чьей мыслью они решались.

Чего стоит документ об учреждении для изобретателя токарного станка (столь необходимого оружейникам) Андрея Нартова, человека из крепостных, особого почетного звания: «Личного токаря его величества». Примечательно, что события в фильме являются активным действенным фоном для рассказа о простых людях, «розмыслах», самобытных механиках, богатых на талантливую «догадку». Таких, как Андрей Чохов и Марк Сидоров — оба из посадских, Яков Батищев — бывший солдат.

Создатели дилогии ищут и находят драматизм в самом историческом материале, в биографиях людей, преданных своему оружейному делу.

Нас не может оставить равнодушными судьба Данилова и Мартынова, создавших (намного опередив свое время) еще в елизаветинскую пору гаубицу, которая по дальнобойности вдвое превосходила иностранные орудия этого типа. Правда, слава изобретения была присвоена всесильным вельможей — графом Шуваловым. Почти столетие эти гаубицы — их окрестили «единорогами Шувалова» — оставались лучшими в мире. Известно, что именно они сыграли решающую роль в сражении под Кунерсдорфом, где почти полностью была уничтожена армия Фридриха, сильнейшая в те времена в Европе. Имена же истинных изобретателей были преданы забвению.

Такой же горечью проникнут рассказ о мастеровом уральского завода Якове Зотине, создавшем первую железную пушку, которая, как он надеялся, может «славно послужить святому делу побития супостата Наполеона». Но гениальное изобретение самородка из Злотоуста попало в равнодушную бюрократическую машину чиновной и сановной России. Рутинная переписка Златоуст — Петербург — Златоуст продолжалась и спустя пять лет по окончании войны с Наполеоном и завершилась «мудрой» рекомендацией — не отступать от высочайших повелений, о железной пушке забыть.

Трагичной была судьба оружейного конструктора В. С. Барановского, погибшего в момент плохо подготовленного испытания. Поршневый затвор, механизм горизонтального наведения ствола, использование оптического прицела, оригинальное решение проблемы скорострельности путем соединения самого снаряда с пороховым зарядом и запалом в одно целое — в артиллерийский унитарный патрон... Трудно перечислить все открытия, связанные с его именем. Заслуги изобретателя были оценены лишь много лет спустя после его смерти.

Уместно было бы отметить любопытную частность, имеющую отношение к некоторым традиционным воззрениям, бытующим в документальном и научном кино. Долгие годы привнесение кадров из игровых лент считалось здесь разрушением самой природы документализма. Наверное, практика иных фильмов давала основания для подобной щепетильности в отстаивании «чистоты жанра». Действительно, там, где внесение игрового элемента органически не связано с авторской позицией, он остается чужеродным, видится как своего рода украшательство, служит как бы показателем авторской беспомощности.

В работе В. Капитановского и А. Герасимова использованы батальные эпизоды из произведений, ставших киноклассикой, из фильмов «Иван Грозный», «Петр Первый», «Адмирал Нахимов», «Война и мир». И что же?.. Они не выглядят инородными. Скажу больше, они воспринимаются как необходимое документальное свидетельство истории. Объяснение этому парадоксу можно найти в общей позиции авторов: в методе ассоциативной подачи материала, в ювелирном

монтаже игровых кусков, включенных в фильмы в метраже необходимом и достаточном. Они вошли туда не цитатами из классики, а нерасторжимыми звеньями повествования, стилистически осмысленными «под документ».

Впрочем, авторам свойственно и документальное превращать в игровое. Не без доли юмора и озорства. В истории, посвященной стрелковому оружию, они заставили камеру двигаться в ритме маршей мимо строя оловянных солдатиков, облаченных в форму всех родов войск. И музейная коллекция заговорила. А после такой «разрядки» особую силу приобрел эпизод, рассказывающий зрителям о русских солдатах и матросах — героях Севастопольской обороны, о нерадивости и тупости власть имущих, задержавших почти на два столетия выпуск нарезных ружей — винтовок.

Особо хотелось бы отметить мастерство режиссера. Оригинальная трактовка темы дала возможность включить в полезную работу весьма разноликий по характеру материал. Пейзажи, пушки, ружья, старые документы, скупые хроникально-фильмотечные кадры, фрагменты игрового кино — все это, благодаря бережному отношению к деталям, оригинальным монтажным решениям, продуманному музыкально-шумовому оформлению, обретает совершенно новое качество на экране. Отраженными средствами воссоздается картина, далеко выходящая за рамки столь специфической темы, как история отечественной артиллерии и огнестрельного оружия.

Надежная защита Родины, как уже упоминалось,— одна из важнейших тем обоих фильмов. На первый взгляд может показаться излишне прямолинейным и не слишком изобретательным название второй киноленты — «Они ковали оружие Победы». Но оно верно по существу, ибо энергично и точно выражает идейно-познавательную суть фильма.

«...Самые преданные делу революции люди будут немедленно истреблены противником, если они не будут в достаточной степени вооружены»[1].

«Всякая революция лишь тогда чего-нибудь стоит, если она умеет защищаться»[2].

Эти высказывания принадлежат В. И. Ленину. Хотелось бы подчеркнуть, что в них нет ни малейшего намека на использование оружия в каких-либо иных целях, кроме оборонительных. Очень полезное напоминание после встречи в Женеве руководителей СССР и США. Оружие для защиты, вооружение лишь в ответ на угрозы врагов нашего общественного строя — эта тема разработана, на мой взгляд, убедительно и добросовестно. Используя весьма ограниченный зрительный материал — фотографии, дневники, записи, музейные экспонаты, небольшой метраж хроники, — авторы восстанавливают пути, по которым шли первые советские военные конструкторы.

В короткой новелле им удается познакомить зрителя с людьми, имена которых еще при жизни стали легендарными. Вот один из них — крупнейший теоретик, основатель школы советских оружейников В. Г. Федоров. Это о его автоматической винтовке еще в 1912 году Николай II сказал: «Не одобряю. Для нее не хватит патронов». Другой фигурой такого же конструкторского масштаба был Ф. В. Токарев, посвятивший свою жизнь поискам наиболее совершенных решений в области скорострельности и надежности оружия.

Эпизод, связанный с рождением пистолета, вошедшего в историю под названием «ТТ» (тульский Токарева),— своеобразный гимн человеческому таланту и упорству. И можно понять авторское восхищение: в конкурсных соревнованиях с лучшими иностранными системами («парабеллум», «кольт», «маузер») «ТТ» не имел равных. Его зарывали в песок, швыряли в воду, «купали» в пыли, а

---

[1] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 35, с. 408.

[2] Там же, т. 37, с. 122

он все стрелял и стрелял. Созданный задолго до Великой Отечественной войны, он не устарел, когда начались военные действия, и дошел вместе с нашими офицерами до рейхстага. И все-таки это не просто история пистолета, это скорее метафора, притча о необычном даре и несгибаемом характере самого конструктора. Заметим также, что в рассказах о первооткрывателях-оружейниках познавательность не мешает воссозданию драматизма исторической обстановки, атмосферы энтузиазма, в которой рождалось оружие защиты Отечества. Подход к материалу истории тот же, что в первом фильме. И все же хочется заметить, что второй фильм, продолжающий тему первого, во многом от него отличается: новые времена — новые интонации, новые ритмы.

Авторы отказались от включения игровых кусков в ткань повествования о новейшей истории. Но хроника, которая во многом облегчает жизнь авторам, скажем прямо, не решает всех проблем, связанных с реализацией замысла. Представлены коллекции современного оружия, но нет той творческой игры, которой охотно и со вкусом занимались режиссер и операторы в артиллерийских музеях. Сказано, например, о противотанковом ружье, спасшем тысячи солдатских жизней на фронтах Отечественной. Как тут пригодился бы эпизод из той или иной игровой ленты, откорректированный авторами в том же духе, как это было сделано в первом фильме. Но авторы пошли путем традиционной документальной иллюстрации. А жаль!.. Впрочем, умелое, точное использование хроники в сочетании с мемуарными материалами в фильме есть. Примером может служить история приемки государственной комиссией двух видов пулеметов — одного, созданного В. А. Дегтяревым, а другого — его коллегой П. Горюновым. Когда после испытаний предложенных конструкций Сталин спросил, какую же из двух следует принять на вооружение, Дегтярев, к которому был обращен вопрос, ответил искренне и убежденно: «Пулемет Горюнова». Так мог ответить только бескомпромиссно принципиальный, смелый и бескорыстный человек... Хороша новелла об ученике Дегтярева — конструкторе Г. С. Шпагине, создателе знаменитого «ППШ» (пистолет-пулемет Шпагина). А вот ряд синхронных эпизодов — выступлений специалистов — явное отклонение от избранных авторами принципов, дань стилистике телевизионных «говорящих голов».

В творческой изобретательности второй фильм, к сожалению, уступает первому. Во многом это происходит потому, что авторы, думаю, понадеялись на самоигральность фильмотечного материала и в ряде эпизодов свернули на легкий путь поверхностной информации. Отсюда и впечатление, что второй фильм (на наш взгляд, не менее интересный по содержанию) как будто сделан усталой рукой. Главное в нем не всегда отделено от второстепенного, забыты поиски динамики в показе статичного материала...

Хотелось бы отметить, что за последние несколько лет наберется едва ли пять-шесть фильмов подобного уровня — по значительности содержания и кинематографическому мастерству. Не случайно работа В. Капитановского и А. Герасимова над дилогией отмечена серебряной медалью имени А. Довженко «За лучший военно-патриотический фильм».

Присущий авторам интерес к человеку, его духовному миру, его судьбе позволил им создать произведение не только о талантливых мастерах, об умельцах из народа, но дать широкое повествование об истории и культуре России.

**«200 строк» — новая рубрика. Автору дается всего лишь один журнальный разворот для анализа фильма. По мнению редакции, такая форма разбора поможет более оперативно, маневренно и динамично следить за кинопроцессом, освещать его более подробно.**

Елена СТИШОВА

# Мезальянс

*«Валентин и Валентина». Валентин — Н. Стоцкий, Валентина — М. Зудина*

Фильмов о любви у нас снимается мало, а потребность в них колоссальная — ведь, как известно, кинотеатры посещает в основном молодежь. Любовь для нее — сами понимаете — проблема насущная. Да и зрители постарше тоже не прочь посмотреть «про любовь».

Только что́ они увидели в фильме, обещающем, как сказано в аннотации, рассказать о «сложностях, очарованиях, страстях и тревогах «первой любви»?

На фоне знакомых, даже примелькавшихся по многочисленным репродукциям-открыткам видов зимней Москвы гуляют Он и Она. Гуляют взахлеб, запойно, часов не замечая. Целуются. То на ходу, то останавливаясь. О чем они говорят, мы не слышим. Прежде всего из-за музыки, чей лирический разлив заглушает естественные шумы города, не то что человеческие голоса. К тому же мы догадываемся, что таков режиссерский замысел: выключить влюбленных из потока городской жизни, больше того — из контекста реальности, чтобы создать возвышенный образ любви, парящей в эмпиреях. Правда, Москва, временами снятая репортажно, но без уличной толпы, без прохожих, выглядит несколько странно. Однако бесконечная прогулка «глаза в глаза» нагружена важной информацией.

Во-первых, подробнейшим образом экспонируется место действия. Во-вторых, предельно точно обозначено время действия: роман Валентина с Валентиной происходил как раз в тот год и месяц, когда в «Художественном» шел предыдущий фильм

---

«ВАЛЕНТИН И ВАЛЕНТИНА» (по мотивам одноименной пьесы М. Рощина)
Сценарий М. Рощина, Г. Натансона. Постановка Г. Натансона. Оператор В. Якушев. Художник Т. Колганов. Композитор Е. Дога. Звукооператор И. Зеленцова. «Мосфильм», 1985.

режиссера Г. Натансона «Наследство» — по пьесе А. Софронова. В-третьих, в процессе, так сказать, прогулки мы знакомимся — с помощью монтажных перебивок — и с матерью Валентины (Т. Доронина) — она «застукала» дочь из окна автобуса, и с матерью Валентина (Н. Русланова), в тот самый час собирающей деньги за чаек с пассажиров поезда, где она служит проводницей. Кем работает мать Валентины, мы так и не узнаем, так что высокий социальный статус семьи Мякишевых нам остается принять как данность.

Дорогая современная мебель с вкраплениями антиквариата, престижная одежда (дубленки, меховые жакеты, салонная роскошь блузонов, платьев, халатов, косметики) — кем все это заработано, непонятно, ведь семья давно живет без отца.

Очень скоро понимаешь, что вопрос «откуда?» не для этого фильма. Здесь важен сам факт: дом — полная чаша, и расстаться со всем этим очень трудно. И авторы понимают Валентину. Наверное, потому оператор так любовно, даже ностальгически снимает югославские светильники, не раз обращает наше внимание на старинный туалетный столик, ловит тот миг, когда мать украдкой надевает на пальчик Валентины свое кольцо, видимо, не дешевенькое. Камера, забыв стеснительность, проникла даже в ванную комнату и довольно долго наблюдала, как старшая сестра Женя (Л. Удовиченко), нежась в пенных струях и подпиливая ноготок, давала уроки жизни младшей, Валентине.

Прибавьте сюда уик-энд в Севастополе, куда экспромтом вывез сестер широкая душа моряк Гусев, полюбуйтесь с балкона «гениальной квартиры» Гусева на набережную, по которой марширует отряд военных моряков — вот где настоящие мужчины! — и вы наконец поймете, от какой жизни отказывается Валентина.

И ради кого? Ради этого инфантильного мальчика, про которого ну просто нечего сказать? У Николая Соцкого, сыгравшего Валентина, практически нет роли, а значит, нет характера, нет выражения лица. Когда Валентина говорит ему в шутку, что он только и умеет что целоваться, слова наперекор авторскому замыслу попадают в точку. И правда — герой выглядит беспомощно. Что-то невнятное бормочет насчет того, что заработает, достанет, обеспечит... Потом советуется с деканом, не перейти ли на заочный, потом ищет поддержки у ребят-сокурсников, те, конечно, обещают помочь... Видно, проблемы Валентина не слишком волнуют авторов, вышеназванные эпизоды сняты как бы вскользь, конспективно.

Куда интереснее Валентина. В исполнении Марины Зудиной она получилась натурой романтической, искренней, самоотверженной. Есть в ней что-то от тургеневской девушки, раз и навсегда опаленной первой любовью. Молодая актриса всерьез верит в предлагаемые обстоятельства, играя свое, ей близкое и по неопытности не замечая фальши этих самих обстоятельств. Актриса произносит страстные монологи о том, что любовь — это творчество, но авторы, люди постарше и поопытней, смотрят на жизнь практическим глазом. Их взгляды, как ни странно, совпадают с житейской философией Валентининой матери, вроде бы подвергнутой в фильме осуждению. Не оттого ли противопоставление двух семей превратилось в картине в противопоставление интерьеров и, извините, гардеробов?

Валентин одет в скромную куртку, его сестрички — в москвошвеевские пальто, его мать — в черную казенную шинель, которая, по словам сына, «на ладан дышит». Здесь режиссер повел себя смело. Но потом, когда дело дошло до коммуналки, где живет семья Валентина, смелость ему изменила. Он застеснялся вполне объяснимой бедности и неустроенности быта семьи проводницы дальних рейсов, неделями отсутствующей дома.

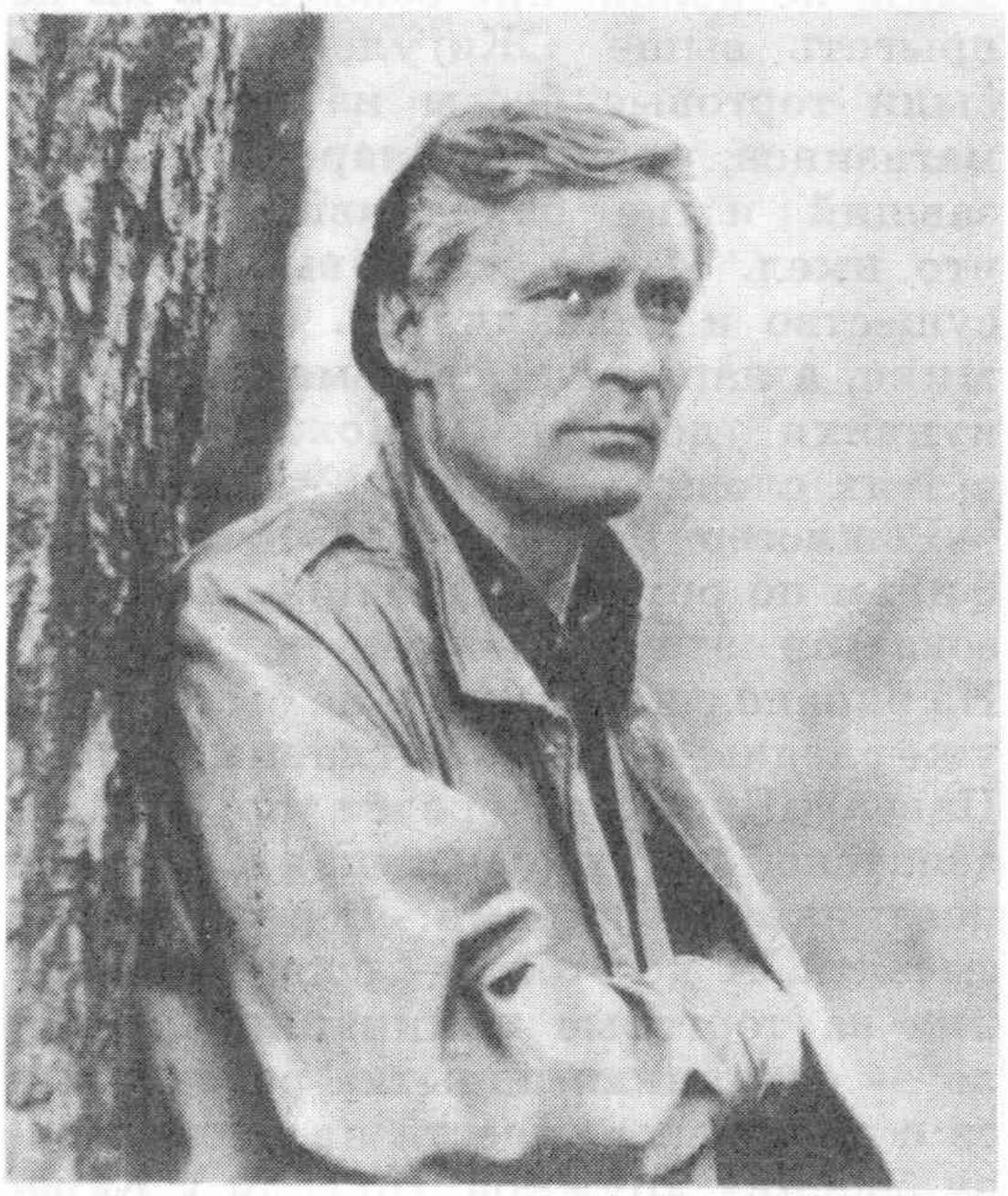
Та проблема, что в начале 70-х сделала одноименную пьесу Рощина

гвоздем сезона на сценах МХАТа и «Современника», потихоньку утекла из фильма. Помнится, театр выступал против кастовости и едва ли не впервые в нашем искусстве заявил вслух, что неправомерные ножницы в социальном статусе могут создавать разного рода антагонизмы в обществе, где нет антагонистических классовых противоречий. Сегодня, в середине 80-х, когда с высоких трибун партийных съездов резко и прямо сказано о том, к каким пагубным социальным последствиям привели сословность и кастовость, нам предлагают фильм, где проблематика литературного оригинала настолько адаптирована, что попросту не прочитывается. Больше того, драма мезальянса, неравного брака, казалось бы, навсегда опрокинутая в прошлое, возрождается здесь в откровенно мещанской интерпретации.

В этом есть своя логика. Режиссер Г. Натансон долгие годы развивает практику мезальянса творческого. Как правило, он облюбовывает пьесу, ставшую шлягером в постановке маститого режиссера, и дает ей экранную жизнь. Предпочитает снимать актеров, что были заняты в спектакле, охотно воспроизводит чужие мизансцены — короче говоря, делает кинорепродукцию. Г. Натансон держит патент на этот жанр. Исследователей жанра пока нет, а потребителей — сколько хочешь. Вся страна. Не каждому удалось посмотреть, скажем, «Старшую сестру» с Т. Дорониной в постановке Г. Товстоногова — зато каждый мог посмотреть одноименный фильм Г. Натансона. Доверчивому зрителю можно было внушить: на экране то же самое, что и в БДТ. Если иметь в виду фабулу — да, то же самое. А вот художественное качество не поддается репродуцированию. Правда, в данном случае мы имеем дело не с копией спектакля, а с оригинальным кинематографическим решением. Но режиссер и здесь остался верен своему стилю — копиистике.

Константин ЩЕРБАКОВ

# Пять страниц на драку



*«Змеелов».*
*Шорохов — А. Михайлов*

Беглого взгляда на тетрадку журнала «Москва», с романом Лазаря Карелина «Змеелов» достаточно, чтобы понять: она побывала во многих руках.

Тема? Конечно. Мир подпольных воротил, орудующих в нашей торговой сети. Был ли Карелин до конца реалистически серьезен и строг, не подхватывала ли, не несла ли его «завлекательность» темы? Случалось. Но писатель удерживался на грани, почти ее не переходил. Описанная им жизнь вся как бы внутри себя, как бы в подполье, но подполье это, с его несчитанными деньгами и обу-

словленными ими возможностями, оказывалось таким глубоким и укорененным в своей почве так прочно, что становилось ясно, какое нелегкое дело — с ним совладать. Жизнь эта таилась, пряталась, но ей хотелось наружу, и она вдруг вырывалась на поверхность, однако тут же снова уходила в обманчивую тишину, в глубину. «Деньги были, да, деньги у них были, но положение обязывало их не прыгать выше «Жигулей». Это все были торговые боссы из небольших магазинов, умный все народ, не вылезавший и не бахвалившийся тем, что имел. И все же и вылезало их существо и бахвалилось. Умные мужики, а наряжали свои машины, как купчихи дочерей». Пожалуй что, в этих словах — ключ.

Режиссер В. Дербенев, снявший фильм по роману Карелина, воспользоваться этим ключом не захотел. На экране еще и титров не было, а мы уже следим за тем, как главный герой, Павел Шорохов, бредет по среднеазиатской пустыне, вступая в опасные поединки со змеями. Все верно — змеелов. А до этого — срок заключения за торговые махинации. А после — отчаянная попытка рассчитаться с прошлым, вывести на чистую воду бывших дружков. Но если у Карелина пережим в ассоциации с ядовитыми змеями чуть заметен, то фильм как ухватился за нее с первых же кадров, так «красной нитью» и тянет. В яви, в снах — чтоб зритель ненароком не забыл о змеях и о том, что они — метафора. Метафора торговой мафии, поломавшей жизнь главному герою.

Мне словно бы все время пальцем показывают. Смотрите: банда! Смотрите: жулье, отожравшееся на краденом! Как это делается? По-разному. Вот нам демонстрируют квартиру одного из торговых тузов, будто кричащую о том, что для хозяина ничего невозможного нет. Только забывают одну деталь: что квартира расположена в окраинном неказистом доме. Это решительно проходит мимо зрительского, да и авторского сознания. Красивая жизнь — поняли? Какая уж там окраинность, неказистость...

Но решает, естественно, не это. Решают актеры. Конечно же, режиссером направленные. Избави бог, я не против того, чтобы делалась ставка на актеров. Не против того даже, чтобы — в определенных экранных обстоятельствах — это была ставка на их популярность и узнаваемость. Но когда вся игра строится на том, чтобы при появлении мастера рождалась простодушная радость узнавания: «Ой, смотрите — Марков, ой, Банионис, Полищук, а играют-то кого, жуликов играют, надо же...» — хочется с режиссерским художественным замыслом не согласиться. Ибо возникает ситуация, суть которой в том, что узнаваемость кинематографическая начинает решительно противостоять жизненной узнаваемости. Жизнь незаметно подменяется кинематографическими стереотипами.

«Лукавый пузан», «человечек», «маленький человек», у которого «одна всего страстишка», — так написано в романе о Митриче, к которому стягиваются все нити торгово-финансовых злоупотреблений. А в фильме — Банионис, и, право, же, можно только удивляться, почему его Митрича на улицах не узнают...

Крупные проходимцы у Л. Карелина не похожи на популярных артистов, и это пошло книге на пользу. А в фильме долгожданный момент соприкосновения с живой реальностью наступает тогда, когда, насмотревшись на экранных знаменитостей, вы вдруг видите троих некартинно помятых ханыг, разгружающих ящики у овощной палатки. Какие точные, из уличной обыденности выхваченные типажи! Их биографии выстраиваются сами собой! Вот с каждым бы персонажем так, независимо от того, известный его играет актер или неиз-

---

«ЗМЕЕЛОВ» (по одноименному роману Л. Карелина)
Сценарий Л. Карелина. Постановка В. Дербенева. Оператор М. Агранович. Художник В. Донсков. Композитор В. Чернышев. Звукооператор Р. Собинов. «Мосфильм», 1985.

вестный. Но общий принцип ленты — прямо противоположный, и помятые ханыги вскоре исчезают с экрана — видимо, чтоб песню не портили.

Кстати, о песне. Отличной, лирической, которую под гитару исполняет в фильме Александр Михайлов, играющий Павла Шорохова. Хороший артист, выступающий в привычном для зрителя качестве. Обаятельный, мужественный. Кумир женщин. А вот уголовно-торговое прошлое, с которым герой мучительно хочет порвать... Как ни напрягай фантазию — не прочитывается! У ханыги возле овощной палатки есть биография, а у главного героя — нету. Шорохов приходит к любимой женщине, нам показывают дождь за окном, мокрый букет роз, облетевшие лепестки. Можно так? Наверное, можно. Но когда все вместе — кумир, змеи, облетевшие лепестки, песня под гитару...

Здесь В. Дербеневу изменяет уже элементарный вкус. Как, впрочем, и в эпизодах, когда Митрич (лично? персонально?) решает, что слишком много знающий Шорохов представляет опасность, и его, видимо, надо убрать. Освещенное зловещими бликами лицо Банионисa, возникающее из полутьмы, рот перекошен, в глазах — сатанинский блеск. «Отнесешь сейчас записочку... Рэму Степановичу». «Так он же меня не примет». «Позвоню, примет. И вот еще что... Отыщи картежника, Вальку-поганого». «...Понял». Ответные реплики подает некая фигура, весь облик которой свидетельствует, что добра от нее не жди.

А потом начинается преследование Шорохова, и круг его преследователей постепенно, но неуклонно сжимается. Какие-то темные личности подходят к нему на улице и грозят, другие наблюдают из-за углов, третьи из автомобилей. И все немедленно докладывается Митричу, уже простотаки бьющемуся в пароксизмах ненависти и страха. Сицилия... Мафия... У-у-у...

Ах, значит, нагнетание вам не нравится? — могут возразить мне. Что ж, опасение, мол, знакомое, и перестраховщиков мы видели всяких. Нет, я, честное слово, не перестраховщик. И я за нагнетание, не может быть искусства без нагнетания. Только вот почему ассоциации при этом возникают кинематографически-сицилийские, а не свои, родные?

Впрочем, Митричу было от чего дрожать и пугаться. Ведь когда Павел пришел в Прокуратуру СССР, с ним разговаривал не «пожилой юрист всего лишь с одной звездой младшего советника юстиции» (так в романе), а импозантный хозяин обширного начальственного кабинета, к тому же знавший ранее Шорохова, а ныне о жизненных обстоятельствах Митрича, видимо, немало осведомленный. Нагнетать так нагнетать, чего уж там мелочиться. Сгущать так сгущать.

В общем, все с неизбежностью шло к эффектной, долгой, тщательно и умело поставленной драке. Она и состоялась в финале — на красивой пустынной набережной. Литературного текста на это событие — страничка. В монтажных листах к фильму драка заняла пять страниц, имела свою завязку, кульминацию, неожиданные ходы и резкие повороты.

...Фильм, наверное, имеет успех. Только много ли он стоит?

Е. ГАБРИЛОВИЧ

# Подробности бытия

Дискуссии

***Редакция продолжает дискуссию о правде в кино (начало см.: «ИК», 1986, № 1, 4, 6). На этот раз в центре внимания проблемы нравственности. Сегодняшний кинематограф стремится рассматривать их пристально, включая в анализ всю сумму реальных жизненных фактов.***
***Об этом пишет в своей статье Евгений Габрилович.***
***Однако «далеко не все,— отмечает он,— оказались подготовленными к рассматриванию нашей жизни через увеличительное стекло».***
***В результате — естественные творческие устремления многих художников встречают противодействие, не реализуются.***
***О том, почему это происходит, какие последствия влечет, рассказывает Роман Балаян.***
***В его своеобразной литературной импровизации представлено положение режиссера в кинопроизводстве.***

**В дискуссии, начатой молодыми критиками, меня привлекло то, что вопросы, волнующие сегодня многих и в общем-то уже знакомые по ряду выступлений в печати, здесь впервые рассматриваются аналитически. Да, действительно, наше время требует от искусства «правды, какой бы она ни была». Но в чем она, эта правда? Ведь искусство, как и любой портретист, может, в общем верно изобразив объект, что-то характерное проявить четче, а что-то малозначительное затушевать. Так вот, тон, заданный в дискуссии, думаю, как раз и помогает выявить правду, необходимую для портрета именно нашего времени.**

Размышления тех, кто уже выступил в журнале, убедили меня, к примеру, что портрет нашего времени вряд ли может быть графическим, выдержанным в двух — черном и белом — тонах. Сегодня, чтобы выразить Время, необходимо овладеть достаточно сложной живописной палитрой, научиться передавать уникальные цветовые сочетания. И это связано прежде всего с особенностями современной социальной и нравственной жизни.

В дискуссии было высказано мнение, что трудно сейчас назвать фильм-знамение, героя, который бы мог стать символом времени, что было так просто в 30-е годы, когда по всей стране прокатилась слава фильмов о Чапаеве, об Александре Соколовой, о Максиме. Да, трудно. Но не естественна ли подобная трудность? И стоит ли ориентироваться на былые успехи кинематографа в системе нынешних оценок? Не уместнее ли все же задуматься, наконец, о специфике сегодняшних социальных требований к киноискусству? Насколько я понял, именно этот путь кажется многим участникам дискуссии наиболее перспективным.

Будучи конкретными, даже исторически конкретными, как Чапаев, людьми, герои 30-х вместе с тем были людьми из легенды. Легенды, созданной временем и народом. Это были характеры, рожденные поэтическим, эмоционально приподнятым, чуждым

всему мелкому, сиюминутному душевным состоянием художников юной страны. Юной! Общественная атмосфера была проникнута ощущением «революции веселой и радостной», искренней верой в то, что очень скоро социальные мечты станут реальностью. Но этап открытой революционной борьбы с «неугомонным», «недремлющим» врагом сменился этапом кропотливой повседневной революционной работы. Революция обзавелась своим административным аппаратом, у нее появился свой быт. А вместе с бытом пришло постепенно и осознание того, что на пути к новому миру мы сталкиваемся не только с открытым врагом, противодействующим коммунистическому строительству, но и с врагом внутренним, который есть в каждом из нас, ибо далеко еще нам до нравственного совершенства. И вот эта схватка с внутренним врагом в процессе революционной перестройки общества оказалась много драматичнее, чем ожидалось. Сегодня эта схватка, эта внутренняя драма характеризуется особой остротой и непримиримостью.

Постигая историю, ее смысл, ее предначертания, человек обретает себя прежде всего в процессе саморазвития, которое сопряжено подчас с острейшими внутренними конфликтами, трудными преодолениями.

Мы с Ю. Я. Райзманом пытались ухватить процесс вызревания социальных конфликтов нового типа еще в начальной стадии. Продолжая во времени линию героя из фильма «Коммунист», мы естественно пришли к новой типологии — к характеру Губанова-младшего, коммуниста современной эпохи.

Если Губанов-отец отстаивал свои убеждения в схватке с классовым противником и погибал за правое дело, то Губанов наш современник, как и отец, беззаветно верящий в социальные и нравственные идеалы нашего общества, жертвует собой в том смысле, что решается пересмотреть позицию, которую еще недавно сам отстаивал. Убедившись в несостоятельности своих решений, он не может поступить иначе. В фильме «Твой современник» не жизнь, как таковая, а герой, одержимый желанием найти верный путь в истории, в споре с самим собой создает конфликтную, драматическую ситуацию.

Недавно по телевидению вновь показывали фильм Ю. Нагибина и А. Салтыкова «Председатель», и, пересматривая его, я неожиданно увидел, как изменились наши представления об отношениях человека и истории со времени выхода фильма на экраны. Тогда, в 60-е годы, рассматривая сложный период послевоенного восстановления в деревне, кинематограф выводил на экран характер, целиком и полностью данным временем обусловленный. Можно даже сказать, что в этом характере было не так уж и много индивидуального, специфического, впрямую со временем не связанного. Знаменитый Трубников М. Ульянова был сыгран крупно, даже размашисто, на открытом темпераменте, в нем чувствовалось эпическое начало. Сегодня, наверное, кинематограф исследовал бы такой характер иначе, стараясь рассмотреть время сквозь призму психологии данного конкретного человека, неповторимой индивидуальности, как делает это в своих фильмах А. Герман или в картине «Отряд» А. Симонов. Правду времени они пытаются постичь, изучая не обобщенные исторические данные, а частные свидетельства, события прошлого, увиденные глазами очевидцев.

Такой подход к осмыслению истории потребовал специфических выразительных средств. В кадре стало появляться много как бы случайного, как бы несущественного для сюжетного развития, но — подчеркиваю — «как бы». Ведь все это «случайное» и «несущественное» прежде всего и работает на проявление индивидуальности, которая связана со временем через быт, через житейские мелочи, через сотни, а то и тысячи подробностей реального существования человека. Так, многое, что раньше каза-

лось и нам, кинематографистам, и зрителям лишним, перегружающим кадр, затрудняющим восприятие главной авторской мысли, сегодня оказалось необходимым для проявления этой мысли, необходимым как питательная среда для растущего живого организма. Сейчас нередко именно на «лишнем» стал, по сути, строиться сюжет. Событие, служившее раньше основой драматургического построения, распалось теперь на ряд микрособытий, участвуя в которых столь разнообразно проявляет себя современный герой. При этом жизненные формы, казавшиеся нам некогда микроскопическими и не заслуживающими особого внимания со стороны искусства, обнаружили свою ценность, значимость. Взаимоотношения человека со временем, открывшиеся в тончайших душевных движениях, оказались гораздо более сложными и драматичными, чем нам еще совсем недавно казалось. Тут действительно не обойтись без цветов всего спектра и их многочисленных сочетаний.

Иногда даже не отдаешь себе отчета в том, как исподволь, незаметно время вторгается в творческий процесс, заставляет корректировать привычные методы работы. Сейчас, например, мы с Ю. Я. Райзманом обдумываем сценарий картины о любви двух пожилых людей. И по мере того как у нас выстраиваются основные фабульные ходы, действие обрастает все бóльшим количеством частностей, подробностей, «лишнего», которое в итоге окажется, видимо, на первом плане и позволит увидеть конкретного человека в обжитом, поистине жизненном пространстве экрана. Позволит через отношения двух людей показать изменения, происходящие в обществе.

В каком-то смысле мы становимся даже учениками наших молодых коллег. Таких, скажем, как И. Авербах или Ю. Клепиков. Вспоминается сейчас прекрасная картина Авербаха «Фантазии Фарятьева», герои которой были как бы замкнуты в пространстве маленьких жилых комнат, маленького провинциального городка. Психологические нюансы, случайно брошенные взгляды, непреднамеренные угловатые жесты — все незаметно втягивало в драму будничного существования героев, в драму повседневности.

Раньше необходимо было умение представлять характер в обличье времени, сегодня, наоборот, время должно предстать в обличье характера. Как это сделано, скажем, в фильме «Мой друг Иван Лапшин». В этой картине субъективированное время буквально слилось с характером Лапшина. Это герой противоречивый, ибо противоречиво было время, создавшее данный человеческий тип, внутренне драматичный, как драматична была эпоха, герой ошибающийся, потому что и эпохе было свойственно ошибаться. Рассмотренное как бы через увеличительное стекло обыденности, время у Германа лишено фальшивой патетики, демифологизировано и вместе с тем осмыслено как ценный для нас исторический опыт. Вспомним хотя бы слова, звучащие за кадром от имени автора: «Наша тогдашняя жизнь, возможно, покажется вам бедной, улицы тогдашнего Унчанска, в большинстве кривые и деревянные, продувались ледяными ветрами. Это — так. Притом мы всё умели, всё могли. Всё нам было по плечу. Все вместе. Всё вместе...»

Сегодня, опуская подробности, выхолащивая правду каждого дня человеческой жизни, художник оказывается способен лишь на занимательное, беллетризированное изложение «общих мест». И в таком случае можно рассчитывать только на то, что зритель развлечется, отдохнет на просмотре. Что же касается общественного сознания, то оно наверняка так и останется незатронутым. И не стоит тут обольщаться цифрами проката. Развлечься готов и тот, кто способен на более серьезные умственные операции. Однако, увы, мы склонны обольщаться. К тому же далеко не все оказались подготовленными к рассматриванию нашей жизни через уве-

личительное стекло. Искусственное торможение не могло, конечно, сдержать поиска. Именно поэтому, несмотря на все трудности, у нас сегодня есть и фильмы Авербаха, и фильмы Панфилова. Но поступательное движение киноискусства в целом было все же замедлено. В почете вдруг оказался кинематограф, работающий на апробированных стереотипах.

За последние полтора десятилетия я не раз был свидетелем того, как на разных уровнях административно-редакционного аппарата не допускалась реализация острых, актуальных и талантливых кинозамыслов. А кто теперь учтет, какой урон нашему кинематографу нанесли эти препоны и запреты, сколько талантов не реализовалось. Повседневное вроде бы неприметное сдерживание естественного хода развития кино — это уже не узковедомственная, а общая беда. Не всегда обоснованные запреты привели к тому, что творческий поиск стал уделом наиболее стойких, готовых на любые жертвы художников. Поиск стал нерентабельным, требующим не только стойкости, но и дара изворотливости. В то же время — абсолютно неокупающимся. У сценаристов и режиссеров вырабатывалось противопоказанное настоящему художнику чутье на то, что «пройдет» и что «не пройдет». Место уже упоминавшегося в дискуссии «внутреннего редактора» занял «внутренний диктатор», жмущий на все тормоза. Некоторые явления реальной жизни искусство, таким образом, предпочитало не замечать. Вот и выпускалась кинопродукция, предлагавшая в лучшем случае кусочки правды, да и те были так «подчищены», что уж жизни-то в них и не узнать. А ведь искусство — самосознание эпохи. И от кого мы услышим правду о самих себе, как не от искусства? Мы склонны многое и многим прощать, и только искусство в конечном счете не прощает ничего и никому.

Повторяю, что первопроходцы в нашем кино еще не успели перевестись, но средний уровень резко снизился.

Достаточно характерный пример в этом смысле — фильм «Зимняя вишня», созданный талантливыми кинематографистами — режиссером И. Масленниковым и сценаристом В. Валуцким. Внимание авторов сосредоточено на острой социальной демографической проблеме: одинокая женщина. Очевидно, и фильм мог бы стать острым, затрагивающим сложные вопросы размышлением о нашей жизни. Однако отношения героини с миром лишь обозначены авторами, но не исследованы с той мерой подробности, которой требуют сегодняшний кинематограф и сегодняшнее общественное сознание. И это не случайность. Результат был запрограммирован еще на стадии замысла. Мы практически так ничего и не узнаем об отношении героини к своему делу, об отношении к ребенку. Единственное, о чем рассказано достаточно подробно, так это о поисках спутника жизни. Но и тут правда открывается лишь постольку, поскольку она необходима для развития адюльтерной истории. А фрагментарная правда сама по себе не значит ничего, как не имеют ценности кусочки смальты, оторванные от мозаичного полотна.

И все-таки картина современного этапа развития советского кинематографа, как ни сложно развивается он в последнее время, вырисовывается довольно отчетливо. В ней есть своя специфика, неповторимость. Та самая многокрасочность, о которой уже шла речь. Посмотрите, какие разные герои оказываются сегодня в центре кинематографического повествования.

Желая способствовать преодолению негативных явлений в нашей жизни, кино стало более тщательно и вдумчиво исследовать героев, которые прежде однозначно определялись у нас как отрицательные.

Это герои фильмов «Прохиндиада, или Бег на месте», «Искренне Ваш...», «Блондинка за углом», «Голубые горы, или Неправдоподобная история». Само появление на экране подобных персонажей обнаруживает обострившееся критическое чутье искусства.

На первый план здесь выходит «диагностическая» его функция — способность к образному осмыслению социальных аномалий.

Мой опыт работы в кинематографе убедил меня в том, что в кино, как и вообще в искусстве, побеждает прежде всего смелость. Смелость в выборе проблемы, в утверждении своей позиции. Сегодня мы ратуем за правду, не боимся острой критики, эта тенденция общественного сознания отразилась и в кинематографе, рассматривающем отрицательного героя не просто как некий казус, а как характер, представляющий собой одну из ячеек общественной структуры.

Другой тип героя выведен в ленте А. Манасаровой «Утренний обход» по сценарию А. Гребнева. Доктор Нечаев жил, словно плыл по течению, и если он не шел на компромиссы, то только потому, что не хотел обременять свою совесть лишним тревожащим фактором. Его гражданская позиция — сознательное невмешательство в жизнь.

Иная, возможно, более сложная и драматическая модификация героя — Сергей Макаров из «Полетов во сне и наяву» В. Мережко и Р. Балаяна. Юность Сергея пришлась на бурные, многообещающие шестидесятые, полные свершений и иллюзий. Иллюзии Макарова развеяла обыденность. И оказалось, что, кроме эмоциональности яркой натуры, человек должен иметь волю, стойкость, чтобы пережить утрату иллюзий. Он — Сергей Макаров, личность явно незаурядная, вложил все свои силы в единственный эмоциональный порыв... И утратил внутренний жизненный стимул.

Тут впору перейти уже и к положительным героям, которые сегодня так же не поддаются однозначным определениям. Перед нами опять прежде всего характеры, а не формулы.

Напомню характеристику актуального сейчас положительного героя, данную одним из участников дискуссии: «трудно, но честно живущий человек, у которого есть понятие нравственного идеала». Характеристика, по-моему, точная, но слишком обобщенная. Жизнь, а вслед за ней и кинематограф представляют нам несколько вариаций на означенную тему.

Скажем, участковый врач, а хочется сказать — земский доктор, Йонас из «Извините, пожалуйста» В. Жалакявичуса представляет собой пример нравственного стоицизма. Его одинокая жизнь в провинции не порождает в нем социальных комплексов, потому что он делает свое дело, оставаясь внутренне честным. Его стоицизм проявляется прежде всего в отношениях с самим собой.

«Чучело» — Лена Бессольцева — это уже пример стоицизма социального, который выражается в способности противостоять не только враждебной ситуации и плохим людям, но и — главным образом! — плохому в людях. Она протестует против стандартизации человеческой личности, нравственной невзыскательности, невозмутимого бессердечия, жестокости, проявленной не в критической ситуации, а в бытовых, самых житейских обстоятельствах, что особенно страшно.

Наконец, Паша Антонов из фильма Д. Асановой «Пацаны» по сценарию Ю. Клепикова. Он выразил, по-моему, нашу сегодняшнюю тоску по герою, не только чувствующему и остро переживающему проблемы времени, но и думающему о способах разрешения этих проблем. И это уже система действенного утверждения нравственного идеала, которому верен герой. Не частное проявление нравственного стоицизма, а социальное подвижничество.

Наверное, можно составить более полный, выверенный список героев. Но в данном случае мне важно лишь обозначить тенденцию. Обнаружить склонность современного киноискусства к непредвзятому вдумчивому анализу всей суммы фактов, жизненного материала во всем объеме. Вот почему кино перестает с опаской от-

носиться к «лишнему», которое всегда способно разрушить готовые формулы и схемы. Не схемы, а реальное знание о действительности, правда нужны сегодня экрану.

Р. БАЛАЯН

# Страдания немолодого режиссера

Не касаясь литературы и других искусств — там, мне хотелось бы думать, все совсем иначе, — беру на себя смелость заявить, что особенно заметно падение нравов в киноделе.

Конечно, где есть падение нравов, всегда есть и нравственный стоицизм. Есть люди, которые, чего бы им это ни стоило, не приемлют компромиссных ходов, не сдаются, борются, теряя подчас даже возможность работать в кино. Есть — и немало — таких, для которых сама формула «падение нравов» не подходит, ибо для падения нужна все же некая начальная высота, чтобы было откуда падать. А сплошь и рядом действуют сейчас деловые ребята, для которых мутная вода — самая благоприятная среда.

В других условиях они просто не могли бы существовать в искусстве, называть себя художниками.

Но это две крайние полярные точки. Не о них сейчас речь. Речь о большинстве, о тех, кто в той или иной степени приспособился к существующей нравственной ситуации, нашел для себя возможность если и не вполне, то на каких-то взаимовыгодных, компромиссных условиях принять те типовые модели — будь то фильм или даже сам художник, — которые наиболее охотно тиражирует сегодня кинопроизводство. Оно всегда тяготеет не к штучности, а к конвейеру. Но ведь, по-моему, производство для искусства, а не наоборот. Да и как это «наоборот» получается? А получается вот как. Возьмем за образец некоего абстрактного режиссера. Его прообраз не конкретный Иванов, Петров, Сидоров или Балаян, а все мы, поскольку все причастны общей кинематографической жизни, все варимся в одном котле.

Итак, приносит режиссер сценарий на студию.

— Нет, — говорят. — Несвоевременно.

— Как же так — несвоевременно? Я заснуть не могу, только об этом сценарии и думаю.

— Подумайте лучше о другом сценарии. Он у нас уже пять лет лежит. Никто за него не берется. Прочитаете — тоже ночь спать не будете. Он кажется нам более своевременным.

И режиссер либо не делает фильм вовсе, либо берется-таки за предложенный сценарий. Для режиссера с именем возможен, правда, и такой вариант. Низшие инстанции заветный сценарий не бракуют, а советуют, на всякий случай, проконсультироваться в инстанциях вышестоящих. Там читают, приглашают в кабинет. Разговор, как правило, завязывается душевный, доверительный.

Примерно такой:

— Интересно, конечно, но уже было... Я лично ничего против не имею, но что этот фильм вам даст?.. Вам бы взяться за что-нибудь покрупнее. Интересен, конечно, вот этот эпизод. Может быть, развить его и сделать фильм о... Но скорее всего и это будет не очень интересно. И вообще, неужели вы ничего хорошего, замечательного вокруг не видите? У нас так много хороших людей. Сегодня, когда в мире делается черт знает что, надо бы...

Режиссер выходит в коридор подавленный. Он проклинает тот день и час, когда начал работать в кино. Но не всегда разговор кончается так безнадежно. Вот еще один типовой вариант:

— Замечательно, удивительно, но... Вы что же думаете, я не понимаю? Мы же с вами взрослые люди... И не обижайтесь, я просто не могу запустить в производство такой острый, такой смелый сценарий.

Режиссер пытается идти выше, но там по-товарищески намекают: очень понравилось, но, мол, если даже я и разрешил бы, ведь потом, когда картина будет готова, все равно ее никто не пропустит.

Режиссер гордится высокой оценкой замысла и установившимся взаимопониманием с руководством. Конечно, нервы на пределе, но ведь теперь он может с чувством собственного достоинства звонить друзьям, домой и рассказывать, что читал сам имярек. Все понял, ему очень и очень, но...

На студию режиссер возвращается как победитель и... берется за первое, что ему предлагают. Или начинает работу над новым замыслом. На кухне или в тиши кабинета он с учащающимся сердцебиением отдается во власть новой идеи, которая открылась ему в заявке или уже в готовом сценарии. Никак не уснет, потому что видит удивительный правдивый мир, который может возникнуть на экране.

Но... есть у бессонницы и еще одна причина: теперь он ясно понимает, что реализовать замысел невозможно. Да и не хочется как-то режиссеру еще раз испытывать терпение столь благожелательно настроенного руководства. Начинается саморедактура. Мысль приглаживается до «проходимости». Режиссер сам уподобляется тем ножницам, о которых гневно говорит в коридорах студии (более откровенно) или с трибуны (предварительно самоотредактировавшись).

Наутро он пытается разделить муки и радости бессонной ночи с друзьями и коллегами. Ведь режиссеру ничто человеческое не чуждо. Он приглашает желающих в соучастники своей творческой драмы.

И здесь тоже есть своя типовая модель.

Невыспавшийся художник в состоянии эйфории взахлеб рассказывает о своем будущем фильме. При этом он жадно ловит понимающие взгляды коллег, еще более вдохновляется, курит сигареты одну за одной и с чувством исполненного долга замолкает перед потрясенными слушателями на самой высокой ноте. Следует пауза, художник в смущении и ожидании смотрит на коллег. Кто-то встает и целует его, кто-то даже не в состоянии скрыть зависти, электрический накал в воздухе способен уже высечь искру, но тут наступает второй этап — отрезвление, возвращение к реальности. Конечно, замечательно, конечно, здорово, но... Возникает тысяча «но», подсказанных реальными условиями кинопроизводства.

Вот дальнейшие реплики собравшихся:

— Старик! Просто здорово, но...

— А вот это место! Но...

— Какой герой, а! Но...

— Какое попадание, но...

— То, что сегодня так и просится, но...

— Зачем ты нам рассказал, ведь...

— Я понимаю, что здорово, но ведь...

Ах, эти благословенные «но» и «ведь»... Бальзам для души художника. Как тоскливо было бы ему без них. И как приятно, что они родились не только у него, а и у друзей, коллег. Обменявшись с ними этими «но», он как бы переложил часть своей вины на их плечи. Как бы искупил свою вину перед замыслом. Жаль, что нельзя все это объяснить коллегам с других студий. А если бы еще объясниться перед будущими зрителями, но...

После этого еще одна бессонная ночь, и дело сделано. Режиссер запускает в производство очередную типовую модель.

Конечно, не всегда наш режиссер обнаруживает лишь слабость и склонность к компромиссам. Выбрав свой путь, он уже должен держаться твердо, не поддаваясь ни на какие

искушения. А это непросто. Редакторы на обсуждениях сожалеют именно о том, чего он сам сознательно избежал. Он готов наброситься на них с кулаками. Ведь если бы все, о чем они сожалеют, было бы написано, то они первые предложили бы смягчить, упростить, сбалансировать. Тут уж надо запастись мужеством и выдержкой. Такая игра. Режиссер может лягаться, огрызаться, наполняться желчью, мрачнеть, срывать зло на домочадцах, но только не сдаваться. Иначе окажешься чужим для всех — и для своих, и для чужих.

Потом единоборство с актерами. Тут надо быть уже не только стойким, но и ловким. Ведь актера надо заманить. Режиссер излагает свой замысел. Актеры бурлят, негодуют. Но режиссер уверяет их, что все будет иначе: мол, это написано так, для обмана, для прикрытия.

На съемочной площадке уже чуть легче. Обратного пути нет. Артисты опять же негодуют, предлагают заострить, углубить, но теперь он может ничего не обещать, а, понимающе кивая, развести руками: «Ребята, я же сам все вижу, но...»

Наконец, сварганен фильм. Актеры приглашаются на тонировку. Возмущаются почти каждым эпизодом, но тонируют — договор есть договор. Обещают себе никогда больше не связываться с этим режиссером... и через год снимаются у него же. Не всякому под силу отказаться от выгодного договора. Ведь наш брат актер всегда в нужде, как говорится.

И вот режиссер сдает фильм. Тут опять нужно проявить немного выдержки и пропустить мимо ушей всю ругань, которая адресуется фильму и режиссеру. В эти минуты лучше всего думать о тех, кто, поругивая картину, тайно потирает руки: фильм добротный, тема нужная, правда, поверхностно рассмотрена, ну так ведь если глубже — это же...

Быстренько получили премиальные, квартальные или годовые — можно спать спокойно, подумать о семье, о детях.

И режиссер доволен и будет еще не раз доволен и не раз еще принесет радость тем, кто по долгу службы должен брать на себя ответственность за кинопродукцию.

И вот живет человек, удобный всем, когда-то в прошлом талантливый, а сейчас даже не осознающий, что он болен. Болен родобоязнью. Это стало в кино явлением массовым. Утвердился тип художника, боящегося мысли, рождающей истину, правду, а не правдоподобие.

Есть женщины, панически боящиеся родов. Физиологических последствий, сопровождающих роды. Говорят, что для таких матерей потеряна истина, радость продолжения жизни.

Наверное, потеряна истина и для нашего типового, удобного в производстве режиссера. И как бы ни уговаривал он сам себя, как бы ни примирялся сам с собой, потеря эта отзывается в нем постоянной, мучительной болью. Не случайно он пытается разделить свою беду с теми, кто еще не успел заболеть родобоязнью. Он тянет их за собой, еще наивных и барахтающихся в водовороте исканий, еще чего-то желающих. Как сладостен его зов: «Ну, ну, поломаешься, повыпендриваешься — все равно будешь наш!..»

И тут не выдерживает доселе молчавший и терпеливо выслушивавший мои хладнокровные наблюдения лирический герой: «Что же это, товарищи! Куда это? Да к созерцательнейшему равнодушию! Разве так можно? И вы еще говорите: «Хорошо сидим. Жалко — молодость ушла, но и у старости свои прелести!» Да как вам не стыдно?»

Впрочем, лирика, рефлексия — все это делу только мешает. Да, хорошо сидим. И ничего, что при просмотре какого-нибудь замечательного фильма какого-нибудь нетипового художника грусть и сомнения опять лишат нашего режиссера сна. День-другой посомневается и опять придет в норму. Конечно, неприятно,

что кому-то в Доме кино аплодируют, а с твоих фильмов равнодушный зритель уходит во время сеанса. Но ведь можно убедить себя в том, что твои фильмы нужны широкому зрителю, народу, и мнение снобов тебя не волнует.

И все-таки. Ах, эти шаги уходящих с просмотра! Если б они знали! — думает режиссер обиженно... Если б они знали, что серенькое устраивает всех...

Следующий этап — рецензии в киножурналах и газетах. Пожурят за отдельные художественные недостатки, но в целом отметят своевременность и необходимость такого фильма. А если хоть немного похвалят фильм в центральной газете, боже мой, как доволен режиссер. Как довольны все. С тобой по-другому здороваются, о тебе говорят со студийной трибуны — это не важно, что фильм серенький и не имеет отношения к художественному творчеству — нас похвалила центральная пресса — будем клепать и дальше.

И вот серенький фильм взращивает сереньких зрителей. Правда, на самом-то деле зрители не жалуют своим вниманием серые фильмы, зато прокат сообщает, что ходят: пожалуйста вам данные. Не секрет, что этим фильмам нередко приписывают количество посещений, которое характеризует успех совсем других фильмов — чаще зарубежных.

А что? Дело вроде полезное, ну и займемся ненаказуемым очковтирательством.

А бедный, ничего не ведающий зритель? О чем вы говорите! О зрителе говорят, когда принимают фильм. В остальном зритель — сам по себе, кино — само по себе. За зрителя есть кому расписаться.

И опять не выдерживает, перебивает меня мой лирический герой, разражаясь целым монологом:

— Да это же безнравственно, в конце концов! Неужели кинопроизводство одолело киноискусство? И почему же мы так боимся решать, брать на себя ответственность? Почему руководители кивают один на другого и куда-то вверх? Кого мы теперь боимся? На кого намекаем? Не на свое ли мягкое благополучное кресло?

Прокричал свой монолог наш лирический герой и сам испугался, на всякий случай оглянулся. А вдруг не то сказал, а вдруг не то прочтут, не так поймут, не рановато ли распетушился, расхрабрился?

Да нет, не рано. Вовремя. В самый раз осознать сегодня, что кресло — это прежде всего умение решать, брать на себя ответственность. Ведь если перекладывать все решения вверх по цепочке, не окажется ли, что решить все может только один человек? Но не показывать же каждый фильм М. С. Горбачеву! Хотя, как ни парадоксально, об этом теперь мечтают многие художники.

Если бы это случилось, то М. С. Горбачеву не осталось бы времени заниматься вопросами более масштабными.

Так давайте каждый займемся своим делом. Но по-настоящему — соответственно должности и по совести.

И теперь уже не лирический герой, а я сам кричу:

— Братцы, остановитесь! Мы же люди, в конце концов!

Евгений ЛЕОНОВ

# Риск в искусстве — это прекрасно

## *Беседу ведет Павел Сиркес*

Беседы за рабочим столом

*«Белорусский вокзал». Приходько*

С Евгением Павловичем Леоновым мы встречались дважды — в Театре имени Ленинского комсомола, где он работает, в вечера, когда давался спектакль «Диктатура совести» по пьесе М. Шатрова.

— И что вздумалось беседовать со мной? — удивился Леонов.— Мы, артисты, глупые, не чета вам, журналистам...

— Есть ум рассудка, а есть мудрость души, — хотел возразить я, но сдержался, чтоб не показаться комплиментарным.

Мы сидели в грим-уборной уже около двух часов, крутился магнитофон, еще оставались вопросы, а Леонову пора было идти на сцену.

— Во втором действии я не занят, после первого договорим, — пообещал Евгений Павлович.

— Нельзя ли мне пройти в зрительный зал?

— Да что вы! Знакомые просили загодя — и то не вышло. Ажиотаж!..

Тут в комнату заглянул главный режиссер театра Марк Захаров.

— Марк Анатольевич, помогите товарища из журнала как-нибудь усадить в зале,— попросил Леонов.

— Места ни одного,— развел руками Захаров.— За приставной стул пожарные штрафуют — сто рублей.— И ушел, извинившись.

— Нет, вы все-таки идите в зал,— посоветовал Евгений Павлович.— Ради искусства можно и постоять.

Эти слова многое открывают в Леонове. Он и привычное говорит, как свое, выношенное, он и общеизвестное интерпретирует на удивление индивидуально.

●

**Павел Сиркес.** Принято считать, Евгений Павлович, что рождение киноартиста Евгения Леонова связано с демократизацией героя, что ваше время пришло, когда искусству стал интересен рядовой человек. Есть ли у вас ощущение, что так оно и было?

**Евгений Леонов.** Легче, конечно, сразу согласиться, хотя и сам

вопрос, и ответ на него — скорее журналистские, чем актерские. Понимаете?.. Но от сути вопроса трудно отделаться, и поэтому если все же распространяться на эту тему, то все у меня сперва шло трудно и понемножку, как, по-моему, и у любого актера моего поколения.

**П. Сиркес.** Почему?

**Е. Леонов.** Это сейчас много фильмов выпускается. В сорок восьмом — пятьдесят первом годах во время наших дебютов их было совсем мало. Да и главные режиссеры театров не очень любили, чтобы актеры снимались, а я работал в театре. В кино я начал ну если не с массовок, то с маленьких эпизодов. Но надо быть честным: и на сцене я начинал с массовок, долго щекотал пятки старших товарищей... И было счастьем, когда мне доверили выносить самовар в «Трех сестрах» в сорок восьмом году в Театре имени Станиславского. Изображал денщика. Сейчас без напряжения и не вспомнить, когда кого сыграл, но тем не менее театр помогал потихоньку что-то приобретать и для кино.

А в кино мне, наверное, повезло. Пусть в «Морском охотнике», «Машине 22—12» и «Спортивной чести» были маленькие эпизоды, такие крошечные, что при просмотре надо предупреждать: приготовьтесь, вот он я — мелькнул и исчез...

**П. Сиркес.** ...В чем же везение?

**Е. Леонов.** В том, что попал к хорошим людям и, чего раньше не понимал, к хорошим режиссерам. В пятьдесят пятом я снялся в фильме «Дорога». Он был по-разному принят, но там выступили замечательные актеры Николай Гриценко и Андрей Попов. Мне они и тогда уже казались большими мастерами. Да так оно и было. Андрей Попов играл профессора. Для меня он был мэтром, хотя разница в возрасте у нас не столь уж была велика. А постановщиком картины был Александр Борисович Столпер — человек доброго сердца и доброго таланта. А вскоре — «Дело Румянцева». И опять — Иосиф Ефимович Хейфиц, хороший, добрый человек и очень талантливый.

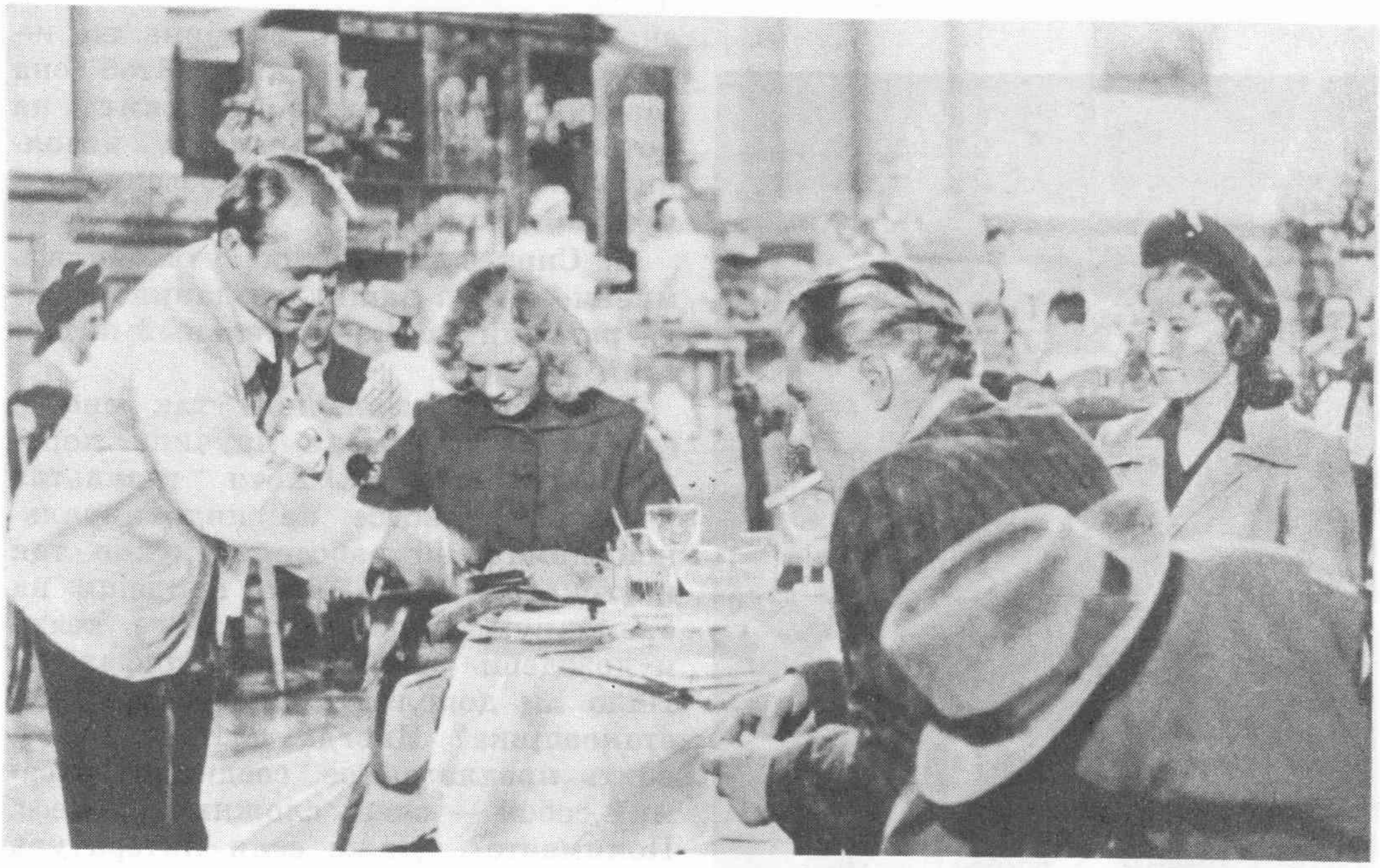
После этих двух фильмов меня вдруг стали часто приглашать сниматься. Не было, кажется, картины, в которой я при желании не мог бы попробоваться. Другое дело — утвердят или нет.

Но я был занят и в театре: массовки, эпизоды, мелкие роли. Лишь в пятьдесят шестом — Лариосик в «Днях Турбиных»! Спектакль этот мы часто давали — в месяц двенадцать-пятнадцать раз.

Михаил Михайлович Яншин, наш тогдашний главный, как и другие главные режиссеры, менее всего был склонен освобождать артиста для съемок. Могу сказать так: много лет я снимался только в свободное от основной работы время. Роль в «Деле Румянцева» сделана в основном в период отпуска и в выходные дни. «Красная стрела» тогда стала моим настоящим домом: Москва — Ленинград, спектакль — съемка, съемка — спектакль. Я уже привык ночевать в поезде, со всеми проводниками раскланивался и раскланиваюсь до сих пор...

Однако вернемся к вашему первому вопросу. Рискованно про себя самого сказать — мои герои демократические. На меня довольно скоро обрушилась популярность. И именно благодаря кино. В театре все шло гораздо медленнее, что вполне естественно. Это сейчас известность приходит к актеру на другой день после показа телевизионного сериала. Но теперь я еще больше убежден, что даже слава — это еще не ступенька к чему-то высокому. Нас-то наши учителя держали в строгости. Порой они бывали жестоки, что в конце концов было вызвано хорошим к нам отношением.

Я окончил студию прекрасного педагога Андрея Александровича Гончарова, ныне народного артиста СССР и главного режиссера Театра имени Маяковского, но основные университеты прошел (боюсь гово-



*«Спортивная честь».*
*Официант*

рить о результатах, не мое это дело — только подумаешь, как тут же покатишься вниз!) у Яншина. Он умел в эпизодике, в кусочке роли поставить под сомнение твои возможности, выбивал стул, на котором можно так удобно рассесться. Не Яншиным придумано: ищи доброго, где играешь злого, ищи глупого, где играешь умного, и так далее. И все же эти аксиомы, известные всем, на деле усвоены мною от него. Актер должен каждую из них сам проверить. Попробовать, прощупать, удариться, упасть и снова подняться. И чем упорнее он будет карабкаться, тем больше надежды, что, может быть, когда-нибудь вырастет в личность.

**П. Сиркес.** Как же вы оцениваете свое актерское развитие?

**Е. Леонов.** Были у меня и падения, и подъемы. После фильма «Полосатый рейс», где я так удачно мелькал ягодицами, обрушилась дикая популярность, может, оттого, что комедии были в дефиците?..

Но со временем стали появляться серьезные работы. «Дело Румянцева» не в счет. Кому-то из критиков показалось: что там такого у Леонова в этой картине, какой уж второй план?.. Ну, сыграл с виду симпатичного человечка, а по сути подонка и подлеца. Только и всего-то? В «Дороге» — тоже самое. Хороший, милый пацан, а когда жизнь резко крутанула — оказался подонком. О «Полосатом рейсе» и говорить не стоит. Кошелев в «Неповторимой весне»? Ну в нем, положим, что-то есть... А тут подоспела «Донская повесть». Роль характерная, а я, значит, комедийный актер. Что есть актерская природа? Никогда не был очень стройным и вообще красивым, ну, если только издалека на меня смотреть... Выходит, я комик. А не инерция ли тут привычки?

— Что вы, он комик, он в «Полосатом рейсе», он смешной!..

Должно быть, и вправду смешной. Но жизнь научила: лучше об этом не думать. Мы, актеры, не чаще,

*«Донская повесть».*
*Яков Шибалок*

чем другие люди, ошибаемся в самооценках, и все же, помня затравку нашего разговора, я бы поостерегся говорить: я из народа — и поэтому такие роли. Это жизнь подготовила меня к «Афоне», к «Белорусскому вокзалу», к «Премии»...

Да, можно идти от внешности. Но вот Владимир Фетин пригласил меня сниматься в «Донской повести». Дружа с ним, я честно отказывался: «Не надо, я тебя подведу!» Он же считал, что шолоховские персонажи — герои характерные: и юмор, и трагедия — все в них переплетено. Ну что во мне казачьего?.. Худсовет был против, а Фетин стоял на своем, шел на риск. Риск в искусстве, по-моему, — это прекрасно.

Не только сам актер порой не ведает, чем он богат. Иной раз того не понимают и режиссеры, с ним работающие. Особенно в кино часто пользуются тем, что на поверхности, внешними данными. Глубина же — она в сердце актерском. Чтоб она зазвучала, ее нужно умножить на потаенную эмоциональность исполнителя. Шепотом не пробьешься в чужую душу.

**П. Сиркес.** В критике утвердилось мнение, что в ваших созданиях всегда различим самостоятельный актерский замысел.

**Е. Леонов.** Наверное, так оно и есть. И этому меня научили хорошие режиссеры. Хотя результат достигается вовсе не индивидуальной домашней работой. Можно так натаскаться дома, что придешь на съемочную площадку или в театр и доведешь режиссера до инфаркта. Надо ли дополнять литературу, постановщика? Иногда достаточно освоить предлагаемое, соединить с самим собой — очень сложный процесс. Понимаете?.. Даже если литература плоха.

Ничего не добьешься — а сейчас этим очень пользуются — с помощью одной сиюминутной невыстраданной органики. Станиславский, Немирович-Данченко, Мейерхольд, они ведь были мудрецы — долго спектакли делали, и фильмы прежде дольше снимали. Пудовкин не спешил.

Впрочем, Георгий Данелия и сейчас медленно репетирует. И мне это нравится. Мы с ним с апреля прошлого года в картине. Много пробуем. Я предлагаю — он бракует!

Легче рассердиться, сказать:

— Тебе не угодишь. Ну, тогда играй сам.

Нет, так не могу, потому что я его уважаю. И понимаю, что он от меня хочет искусства. Искусства! Хорошо бы нам об этом не забывать никогда. А иначе не пробьешься к своей глубине, не вызовешь ее...

Конечно, все кадры — целый фильм — не могут быть гениальными, должны быть и проходные. Но если нет таких, которые оседают в душе, худо. Помните «потемкинскую» лестницу? По-моему, она и называться так стала после фильма

Эйзенштейна. Или лицо Бориса — Алексея Баталова, закружившееся с березами в картине «Летят журавли». И у Данелия в любой ленте можно найти то самое, о чем мы говорим:

— Это Гия. И никто другой такого не может.

**П. Сиркес.** Но что вы сами привносите в режиссерскую концепцию образа, создаваемого вами?

**Е. Леонов.** Свое ви́дение. Свою судьбу. Свой труд. Не только в кино, но и в театре — так жизнь научила. Недавно я прочитал признание одного актера. Он пишет: «Я открыт для режиссеров. Вот я — лепите». Мне показалось, это иждивенческая позиция в искусстве. Пропадает самое дорогое — соавторство, сотворчество.

А может, отсюда снисходительное отношение к нам, актерам?

Шумят дискуссии. В основном режиссеры предлагают: надо формировать сообщества единомышленников. Правильно. Страна вступает в какую-то другую, новую полосу. В нашем деле тоже необходимо обновление — нашей идеологической профессии необходимо больше сердца, то есть выстраданного искусства.

У нас очень доброе кино. Я слежу за его развитием, люблю многие наши фильмы. Назову недавние: «Иди и смотри» Элема Климова, «Чучело» Ролана Быкова, картину Данелия «Космическая пыль», которую мы только что закончили.

Георгий Данелия вообще не снимает подряд — не успел сдать одну, как уже затеял другую. Пока он не выстрадает тему, не ощутит ее как свою, до тех пор у него так называемый простой. Разрывы между фильмами длятся и два и три года.

Актерское соавторство, вклад исполнителя в режиссерский замысел — без этого невозможен современный кинематограф.

**П. Сиркес.** Но ведь говорят, что актер чаще всего играет в кино самого себя. Вот как Жан Габен, например...

**Е. Леонов.** Такое тоже возможно.

*«Полосатый рейс». Шулейкин*

Актерская индивидуальность в ее творческом выражении — вполне определенная данность. Но вы же собираетесь не просто смотреть на артиста, вы хотите увидеть его создание. Это не значит, что я должен так измениться, переделаться, чтоб публика весь спектакль или фильм сидела и гадала — Леонов это или не Леонов. Смотрите, вроде он, но уши-то у него другие совсем и нос другой. «Донская повесть». Да разве Шибалок похож на, скажем, Шулейкина из «Полосатого рейса»? Хотя там и там — Леонов. Значит, не одно и то же играно... Или Василий Игнатьич из «Осеннего марафона». Он входит в чужой дом и, «как хозяин страны», мешает нам жить. «Хозяин»! Самоуверенный выпивоха, воинст-

вующий мещанин. И действительный устроитель нашей нови Потапов — чистый, добрый, душевный, совестливый человек. Что же в них сходного?..

Я не искусствовед, чтобы выводить дефиниции. Но если мы вспомнили Жана Габена, то, по-моему, в «Сильных мира сего» и «У стен Малапаги» — в самых лучших своих ролях — этот актер совсем разный. Впрочем, он личность, неповторимая личность.

**П. Сиркес.** Чего же ищут кинорежиссеры в актере — духовного родства или внешнего сходства с персонажем?

**Е. Леонов.** Было бы прекрасно, если бы они искали и то и другое. Но чаще мы приходим к тому, что можно назвать типовым проектом в искусстве. Это и есть использование внешней типажности. В кино, однако, не всегда хватает времени разобраться, кто чем обладает и кто на что способен.

Я часто выезжаю в другие города. Там действуют театры, и сколько в них прекрасных артистов! Почему они почти совсем не снимаются? Откуда же ждать неожиданностей?.. Впрочем, иногда они случаются. Смотрю, например, фильм «Мой друг Иван Лапшин». Там потрясающие актеры, которых я не встречал раньше на экране.

**П. Сиркес.** Евгений Павлович, а крупность актерской личности — она как-то мешает перевоплощаться или нет?

**Е. Леонов.** Нет, не мешает, не должна мешать. Она может только помогать. Но в последнее время, к сожалению, получается наоборот. Должно быть, что-то поменялось в нашем искусстве. Верно?.. Сейчас, особенно молодые режиссеры, боятся хороших актеров. И представления о хорошем и плохом утратили четкость. Это трудно словами выразить. Легче сказать: для меня хорошее — это Бабочкин—Чапаев, это папановский Серпилин. Что тут — совпадение индивидуальностей исполнителя и персонажа? Никак не совпадение. Или Василий Васильевич Ванин. Он замечателен во всех своих фильмах. А как потрясающе играл Рубен Николаевич Симонов в спектакле «Филумена Мартурано»! Мне кажется, крупность личности актера — залог богатства создаваемых им образов. Личность. Слово-то какое! Случайно обнаружил у Эйзенштейна (передаю по памяти): моральные качества значительного человека для общества, даже для исторического развития этого общества значат намного больше, чем его интеллектуальные способности. Это и к актерам относится. Мало стать профессионалом, надо отодвинуть свои штампы. Каждую роль начинать с нуля. Соединиться с литературой, а потом искать обратный ход. И постоянно контролировать себя — куда направлены мысли, на утверждение чего? Дарить или брать?.. Чем богаче твоя суть, тем большим ты можешь и поделиться. Вот опять мы пришли к тому, что личностью надо стать. Но как, кто, что научит?.. Падения, подъемы?.. Я популярный, я уже знаменитый — это все так относительно. Вершина, ступенька... Как будто они бывают устойчивыми...

**П. Сиркес.** Скажите, пожалуйста, а как вы проверяете правду психологического истолкования образа, который создаете? А вдруг в нем фальшь, вы обманываетесь?

**Е. Леонов.** Может быть...

**П. Сиркес.** Есть тут безошибочные критерии?

**Е. Леонов.** Для меня критерий — реакция человека, с которым я делаю роль,— режиссера и моих товарищей. Я ж не один творю. Мы вместе на репетициях ищем общий взгляд на персонаж, на эпизод, на фильм в целом.

**П. Сиркес.** А если вы ошибаетесь вместе с режиссером?.. Вот мне, например, показалась неубедительной ваша работа в картине «Слезы капали».

**Е. Леонов.** А мне нравится фильм.

**П. Сиркес.** По-моему, условная «андерсеновская» искра, попавшая в глаз героя, не только изменила его

взгляд на мир, она оказалась разрушительной и для сугубо реалистической ткани картины.

**Е. Леонов.** Не стану спорить. Не убедили так не убедили. Художественное решение никому нельзя навязать. А по мне — чего тут убеждать? Это притча.

**П. Сиркес.** Жанр небезразличен к форме.

**Е. Леонов.** Искорка попала... И что мы предлагаем?

Жил-жил чеховский Иванов — и вдруг понял, что загнан в угол, что жизнь без подвига напрасна, тут и произошел срыв... Мне кажется — никому прежде этого не говорил,— что данелиевский Васин — чеховский тип на современный лад. Человек, которого разобрали по кускам. Ничего у него и не осталось. Васин — и добрый, и хороший, но посмотрите, как он свою жизнь просвистывает, убегая из родного дома, не находя себя. Но и от него всем чего-то надо, и никто ему ничего не дает. Вот пришел человек с работы — и вдруг понял, что живет не так. Стеклышко попало или вообще что-то в голове повернулось — какая разница? Жена подхалимские стихи по телефону декламирует: «Вам посвящая эти строки, мы любим вас, мы любим вас». Сын лежит на тахте, к экзамену готовится — магнитофон воет. Невестке нужна квартира?.. Да ведь он в исполкоме шишка! И пошло и пошло. На службу явился — и там конфликт. Никто ж не работает — только делают вид! Нет, так жить нельзя!.. И Васин начинает открывать всем вежды, начинает бороться. За что? За доброе, за настоящее.

**П. Сиркес.** Евгений Павлович, критики любят писать, что вы — буфф, мастер гротеска, но при этом всегда остаетесь верным правде характера. Как вам это удается?

**Е. Леонов.** Честно говоря, я не отмахиваюсь от подобных слов в мой адрес. Может, ничего плохого в них и нет, хотя мне рассказали про такой случай...

Один писатель пригнал машину на профилактику. Механик ему и говорит:

— К нам Леонов ездит.

— Леонов? Это какой Леонов?..

— Артист.

— А, клоун! — Он вложил самое обидное в это — «клоун».

А я не задет, что меня назвали клоуном. Что тут обидного? Видел ли мой хулитель фильм Феллини о клоунах? Клоуны — они умные, они умеют не только смешить. А уж наши паяцы, как и русские писатели-сатирики, всегда были врачевателями общества. Возьмите гениальные сатирические произведения Гоголя или юмористические шедевры Чехова. Никогда их авторы не издеваются над героями, они сопереживают им и если смеются, то сквозь «невидимые миру слезы».

Мое счастье, что я учился у тех, кто считал, что искусство театра и кино — это познание через сердце. Меняется выразительность. Но пусть в поисках ее средств бережно будет сохранено то, на чем всегда держа-

*«Легенда о Тиле».*
*Ламме Гудзак*

лось и должно держаться наше дело. И лучше Горького не скажешь: «Русское актерское искусство — это искусство сердца».

Оглянемся назад. Увидим Яншина, Дикого, Качалова, Гиацинтову, Хмелева и Добронравова. Николай Хмелев умер на сцене от инфаркта в сорок четыре года. Борис Добронравов не доиграл спектакль «Царь Федор Иоаннович» — скончался в антракте в пятьдесят три года.

МХАТ изначально был замешан на высокой литературе, глубине и эмоциональном горении. И сиюминутность была, о которой мы сейчас так много твердим. Сиюминутность — это один из коньков актерского искусства. И умение родить мысль в момент выступления. И быть правдивым, органичным. Но не только. Илларион Николаевич Певцов наставлял своего младшего друга Николая Симонова: «Коля, бойся комнатной органики! Это тупиковое дело!»

**П. Сиркес.** Меня вот что интересует. Говорят, когда актер создает образ, то существует все-таки зазор между ним и создаваемым персонажем, возникает так называемое остранение.

**Е. Леонов.** Кто говорит?

**П. Сиркес.** Есть в искусствоведении такая точка зрения. Вы ее не разделяете? Значит, сливаетесь целиком с творимым образом?

**Е. Леонов.** Лучше бы сливаться. А уж обязанность критиков сказать: он недослился, там зазор есть. Актер, так бывает, он может искренне утверждать: «Я сознательно к своему герою так отнесся, осудил его». Исполнитель всегда ведь кроме собственной фактуры, нутра несет что-то еще подчас не определимое словами. Задача — создать характер.

**П. Сиркес.** Евгений Павлович, у артиста есть какие-то технические приспособления, подпорки — то, что называется изобретением способов действия. Что вам их подсказывает? Наблюдательность, интуиция, фантазия? Щедро расходуя свой душевный потенциал, вы должны и наполняться все время. Что вас питает?

**Е. Леонов.** Наша профессия подразумевает способ существования на сцене, на съемочной площадке, который именуется действием, — вот основа основ, ибо в жизни мы всегда что-то делаем. Просто сидим ли, думаем ли — пусть внешне ничего не происходит, пусть только со стороны так кажется. Вглядишься — да он плачет. Вдруг вроде ни с того ни с сего человек начинает смеяться, думая, что никто его не видит. И как органично у него получается.

Наверно, любой из нас может один раз замечательно сыграть самого себя.

**П. Сиркес.** Один раз и самого себя. А у вас все разные... Где вы что берете?

**Е. Леонов.** Вы так считаете? Спасибо. Тогда скажу — в литературе, в самом себе. Актер выясняет все до донышка о своем персонаже, он хочет знать все об отношениях действующих лиц. И плюс то, что вы сказали — наблюдательность, фантазия. Это в профессии если не главное, то весьма важное. Насыщение, приметливость, умение общаться с людьми, быть открытым для других. Да все вместе. Тут рецептов нет.

**П. Сиркес.** Искусство всякий раз предлагает, должно предлагать актеру своеобычный характер, другие, новые жизненные обстоятельства. Как тут сохранить индивидуальность? Не расшатывает ли ее частота перевоплощений?

**Е. Леонов.** Почему?

**П. Сиркес.** Вы переливаете себя в другую, заданную литературой индивидуальность...

**Е. Леонов.** Меняюсь, не растворяясь.

**П. Сиркес.** Меня такой вопрос интересует. Все Леоновы работали на заводе, строили самолеты. Да и вас после семилетки потянуло в авиационный техникум. Почему вдруг пришла мысль...

**Е. Леонов.** ...Я неоднократно спрашивал Данелия, как так, ты архи-

тектор, что тебя сдернуло вдруг в кино? Он объяснить этого не может, и я не могу. Женя Урбанский, мой товарищ, погибший на съемках, тоже не мог. Он ведь собирался стать геологом, учился в горном институте. Легче сказать: меня всегда тянуло, вопреки...

**П. Сиркес.** Но что вообще заставляет человека заниматься таким противоестественным делом — ваянием других людей из самого себя?

**Е. Леонов.** Кому — что!..

**П. Сиркес.** А вас что побудило?

**Е. Леонов.** Точно меня бес толкал. Время тяжелое, военное. Мне четырнадцать лет. Запомнил я какую-то сценку Ивана Горбунова, был такой актер и писатель в прошлом веке, и мне страстно захотелось кому-то ее пересказать. Слушатели нашлись на заводе, в цехе, где я работал учеником токаря, и смеялись от души. Потом, уже в техникуме, года через два, специально выучил чеховского «Оратора». Сокурсники хохотали до слез.

Это необъяснимо. Видно, сидит в каждом какая-то сила, которая куда-то подпихивает в тоскливые минуты, когда сам не знаешь, отчего смута на душе. На производстве, мечтая достичь звания академика токарного дела, в техникуме, строя планы стать самым главным директором завода, каким-то седьмым чувством ощущал — не мои это дороги. И потихоньку, потихоньку...

Не надеялся, что меня примут в театральную студию. Вырядился в пиджак брата, пришел.

Красивая молодая, хотя и седая, женщина — Екатерина Михайловна Шереметьева, художественный руководитель, двадцать пять студийцев. Они уже учились.

Начал апробированным «Оратором». Какой там хохот! Это тебе не авиатехникум — гробовая реакция. И я понял, что проваливаюсь со страшной силой.

— Что-нибудь еще есть? — вежливо спросила меня Екатерина Михайловна.

*«Иванов».*
*Спектакль Московского театра имени Ленинского комсомола.*
*Иванов*

— Есть,— говорю,— Чехов, «Купальня», но это еще хуже.

Тут в первый раз все рассмеялись.

Спас меня Блок. Я очень люблю его стихотворение «В ресторане» — «Никогда не забуду (он был или не был, этот вечер)...» Блок всех заинтересовал.

Судьбе было угодно, чтобы меня взяли. А не приняли бы, пытался бы опять и опять... Сколько же энергии было! И еще надо было убедить главное управление учебных заведений, добиться перевода из авиационного. Значит, какие-то доводы находил, доказывал, что должен быть артистом. Видно, тот жар, что жег сердце, что заставлял пробираться на галерку во МХАТ, пусть не часто это удавалось, чтобы видеть Качалова, Тарханова, и тут помог.

**П. Сиркес.** Евгений Павлович, в искусстве есть постулат, что хороший актер может сыграть все, в чем откроет для себя правду человеческого духа и взаимоотношений людей. Для вас это тоже так? Или вам еще нужно, чтобы вы душой потянулись к материалу?

**Е. Леонов.** В вашем вопросе, хотите вы или нет, скрыт подвох. Как можно так про себя — я хороший

актер? Но хорошему актеру действительно все подвластно. В принципе формула правильна. Хороший актер может все сыграть на уровне. Данные, конечно, диктуют свои ограничения, впрочем, не так уж и часто. Я — и Отелло... Может, это будет смешно, будет выглядеть издевательством над Шекспиром?.. Может быть. Тем не менее подобные попытки были: скажем, Гамлет в творчестве Анатолия Иосифовича Горюнова. Кажется, Николай Павлович Акимов ставил спектакль. Сам я не видел, слышал разные оценки.

**П. Сиркес.** Гамлет Горюнова был полный, одышливый человек — так он и написан у Шекспира.

**Е. Леонов.** Один режиссер когда-то предлагал мне короля Лира. Мы даже принялись репетировать, я много думал об этом образе. Постановка не была закончена. Думаю, что Лира можно было попытаться осуществить с моими данными. Кроме страсти необыкновенной в нем есть еще и доброта и доверчивость, которую обманули, а это уже мое, моя тема.

**П. Сиркес.** Нинель Исмаилова в посвященной вам книге пишет: «В лучших работах Леонова на базе переживания происходит переход психофизического материала актера в другое качество, в сценический образ, когда «я» актера превращается в «он» образа. В этом, собственно, секрет органики актера, достоверности его жизни на сцене и на экране». Но происходит ли этот «переход психофизического материала»? По-моему, он остается неизменным — психофизический материал. Чудо искусства в том и состоит, что один и тот же психофизический материал, в данном случае актера Евгения Павловича Леонова, всякий раз предстает новым. Разве не так?

**Е. Леонов.** Ну, знаете, категоричные формулировки — они всегда опасны. Психофизический материал актера тоже ведь нечто такое...

**П. Сиркес.** Неопределимое?

**Е. Леонов.** Неопределимое?.. Может быть. А может, и нет.

**П. Сиркес.** Вернемся, однако, к той самой искомой органике. В чем ее секрет, если использовать выражение критика?

**Е. Леонов.** В действии. Оно может быть опрокинутым, может быть и таким и сяким, но это основа, это помощь актеру в работе над ролью. Воображение, способность впрыгнуть в обстоятельства, написанные автором. В одном фильме кого-то хоронишь, в другом выиграл сто тысяч. В каждом — своя коллизия. У талантливого писателя, драматурга они такие неожиданные, такие глубокие, что впору за голову хвататься... Но ведь и в своем собственном бытии мы только и делаем, что попадаем в какие-то обстоятельства и выходим из них. Актер всегда контролирует ситуацию представления. Это ведь всегда представление, хотя и переживание одновременно. Наша голова так устроена, что контроль не мешает основному делу. Не то если мне нужно душить Дездемону, я возьму да и придушу ее по-настоящему. Значит, зазор есть. Но он должен быть таким, чтобы публика не замечала его. Наверно, чем лучше артист, тем меньше этот зазор.

**П. Сиркес.** Помню вас Шибалком. Я занимался творчеством Шолохова, когда учился в университете. И вот когда я смотрел фильм, то совсем выветрилось у меня, что это артист Леонов, москвич, интеллигент. Просто казак донской в коловерти гражданской войны...

**Е. Леонов.** Мне радостно слышать такие слова, но было бы совсем неверно сказать: да-да, согласен с вами, я совсем-совсем, без зазора. Тем более что кино снимают кадрами, кусками.

**П. Сиркес.** Кстати, а как вам удается сохранить целостность состояния?

**Е. Леонов.** Я думаю, это в основном забота режиссера. А актер если научился примериваться к роли, хоть капельку работать, соображать, то он должен, конечно, вместе с режиссером, объединившись с ним,

*Е. Леонов в фильмах «Осенний марафон», «Слезы капали», «Космическая пыль» и в спектакле Московского театра имени Ленинского комсомола «Диктатура совести»*

помнить о роли в целом, о сквозном действии, о теме фильма. Тогда концы с концами свяжутся.

**П. Сиркес.** Вы, Евгений Павлович, как-то сказали, что в каждом из нас сидит Потапов. Что вы имели в виду?

**Е. Леонов.** Каждому человеку, во-первых, присуща совестливость. Вы понимаете, каждому! У Александра Гельмана в «Премии», как известно, главным героем был выведен молодой человек. Режиссеру Сергею Микаэляну пришла мысль попробовать снять актера немолодого. Не обязательно, чтоб играл роль я, мог и другой: Олег Ефремов, например, в спектакле, им самим поставленном, был великолепен. Возраст сразу сделал характер Потапова значительнее.

Гельман дал ему и поступок. Совершив такое, человек вырастает.

Как его сыграть? Мы спорили. Высказывалось мнение, что он должен заходиться от эмоций, доказывая свою правоту. Мне же было ясно, что Потапов должен быть очень скуп на выражение чувств. Правда есть правда — она не нуждается в нажиме, в допинге. Сидит бригадир, говорит, не повышая голоса. Напряжен? Да. Но внешне остается в рамках. Не сорвался, не закричал: «Не хочу премии! Не хочу!» Он тверд: «Нельзя так работать».

Почему Потапов в каждом из нас? Да потому, что каждому хочется, чтоб мы жили как-то лучше, чище, жили по-другому. А для этого надо трудиться по-другому.

По-моему, Федин писал Горькому, что достоинство человека — это одно из тех понятий, которые требуют изучения. Артист, как и писатель, постигая человеческую природу, ваяя людские души, не может не проникнуться убежденностью, что светлое, доброе в конце концов берет верх.

**П. Сиркес.** Критики не раз подчеркивали, что вам близок Чехов. И на этом основании сближали творческие методы Антона Павловича и Евгения Павловича. Как вы считаете, правомерно такое сближение?

**Е. Леонов.** Мне на этот вопрос очень трудно ответить. Критикам лучше знать. Да, очень люблю Чехова. Когда-то давно с замечательной актрисой МХАТа Фаиной Васильевной Шевченко выступил в небольшой ленте «Произведение искусства» — сыграл доброго и странного Сашу Смирнова. Любопытный фильм! У Михаила Швейцера в «Карусели» снялся в роли Нюхина. Работа оказалась неожиданная, интересная.

В театре посчастливилось создать образ Иванова в одноименной пьесе. Закончив ее, Чехов обратился с письмом к известному комику Владимиру Николаевичу Давыдову, предлагая быть первым исполнителем дорогого автору героя. Почему-то ведь Антон Павлович пожелал, чтоб Иванова воплотил артист именно комедийного яркого таланта?.. Комедийные краски, как вы знаете, близки и мне. Работа моя вызвала споры, и приняли ее не все. А вообще жаль, что Чехова очень мало ставят в кино.

**П. Сиркес.** Трудный он. Не дается.

**Е. Леонов.** Он писатель на все времена. И снимая его, надо ясно сознавать, зачем, для чего взялся за экранизацию именно сегодня. Сумел ведь Никита Михалков таким остросовременным сделать фильм «Неоконченная пьеса для механического пианино».

**П. Сиркес.** А вот скажите, Евгений Павлович, у вас что в работе берет верх — чувство или разум?

**Е. Леонов.** На разных этапах разное. Разум без чувства не помогает срепетировать роль, не осилит ее. Без чувства не сыграешь. Искусство — способ познания, только окрашенный чувством, страстью.

**П. Сиркес.** Искусство удваивает реальность. Так?.. Не лучше ли тогда изучать непосредственно ее?

**Е. Леонов.** Человека испокон веков тянуло к площадным действам, балаганам, мистериям. Служба в церкви ведь тоже представление.

Театр, кино никогда не исчезнут, потому что одно — прочитать книгу и совсем другое — увидеть все

в ожившей пластике, разыгранным в характерах. Вместе поплакать, вместе подумать... Наше дело нужное — искусство. Сейчас все меняется в жизни — и ритмы, и восприятие повседневности. Поток информации, диктат телевидения, привычка видеть действительность как бы сквозь кино корректирует наше восприятие. Так что же, произошла переоценка критериев достоверности?.. Второй план был и раньше. Говоришь одно, думаешь другое. Человек всегда был многомерен. Может, не следует так говорить: «Мы делом занимаемся», форсируя звук. Все-таки мы и недоделываем иногда, по-разному случается. Мне не нравится, когда всё критикуют. Неправильно, когда все плохие вокруг. А ты что, хороший, что ли, очень?.. Где же ты раньше был?

Мы порой так ударяем по зрительскому вкусу, что прекрасные фильмы, такие, как «Мой друг Иван Лапшин», не воспринимаются определенной аудиторией: скучновато. Как скучновато, когда это и есть настоящее большое кино!

Посмотришь «Скучную историю» или «Плотницкие рассказы» с Бабочкиным. Оказывается, есть еще и телевизионное кино огромной силы, не те сериалы, где что-то без конца говорят и не поймешь о чем.

Или спектакли телевизионные. Нашли и потеряли. Раньше их много было, а сейчас почти пропали.

**П. Сиркес.** Евгений Павлович, вот вы, определившись в актеры еще в своей молодости, всю жизнь до сегодняшнего дня прожили в этом состоянии. И никогда вас не тянуло поставить фильм, как, скажем, Сергея Федоровича Бондарчука, Евгения Семеновича Матвеева? Тоже ведь актеры божьей милостью, а пошли в режиссуру...

**Е. Леонов.** Нет-нет. Правда, что-то хочется закрепить на бумаге. Прочтешь статью, книгу, подмывает возразить, высказать наболевшее. Зрительские отклики тоже заставляют браться за перо.

К профессии режиссера я отношусь очень уважительно. Считаю, что не каждый может быть постановщиком картины. Надо мир видеть как-то особо, людей любить как-то особо. Поэтому считаю: каждый должен заниматься своим делом. Режиссер смотрит на сцену, сквозь камеру, актер смотрит в свое сердце. Уверен, что эти профессии по большому счету чаще исключают друг друга. Артист должен быть ребенком...

**П. Сиркес.** Я слышал, вы книгу пишете.

**Е. Леонов.** Уже написал, по-моему.

**П. Сиркес.** Большую книгу?

**Е. Леонов.** Довольно большую.

**П. Сиркес.** А о чем?

**Е. Леонов.** Сыну письма слал с гастролей, со съемок, когда он был мальчишкой. Вот как-то и получилось, что вроде через письма к Андрею рассказываю молодежи, как падал, поднимался, кто меня учил, что приобретал и что терял, о друзьях, обо всем.

**П. Сиркес.** Где выходит книга?

**Е. Леонов.** Думаю, в издательстве «Молодая гвардия».

**П. Сиркес.** Рукопись-то сдана?

**Е. Леонов.** Пока нет. Газета просит, хотят напечатать большой кусок, потому и придержал.

**П. Сиркес.** Какая газета? Секрет? Тогда буду следить.

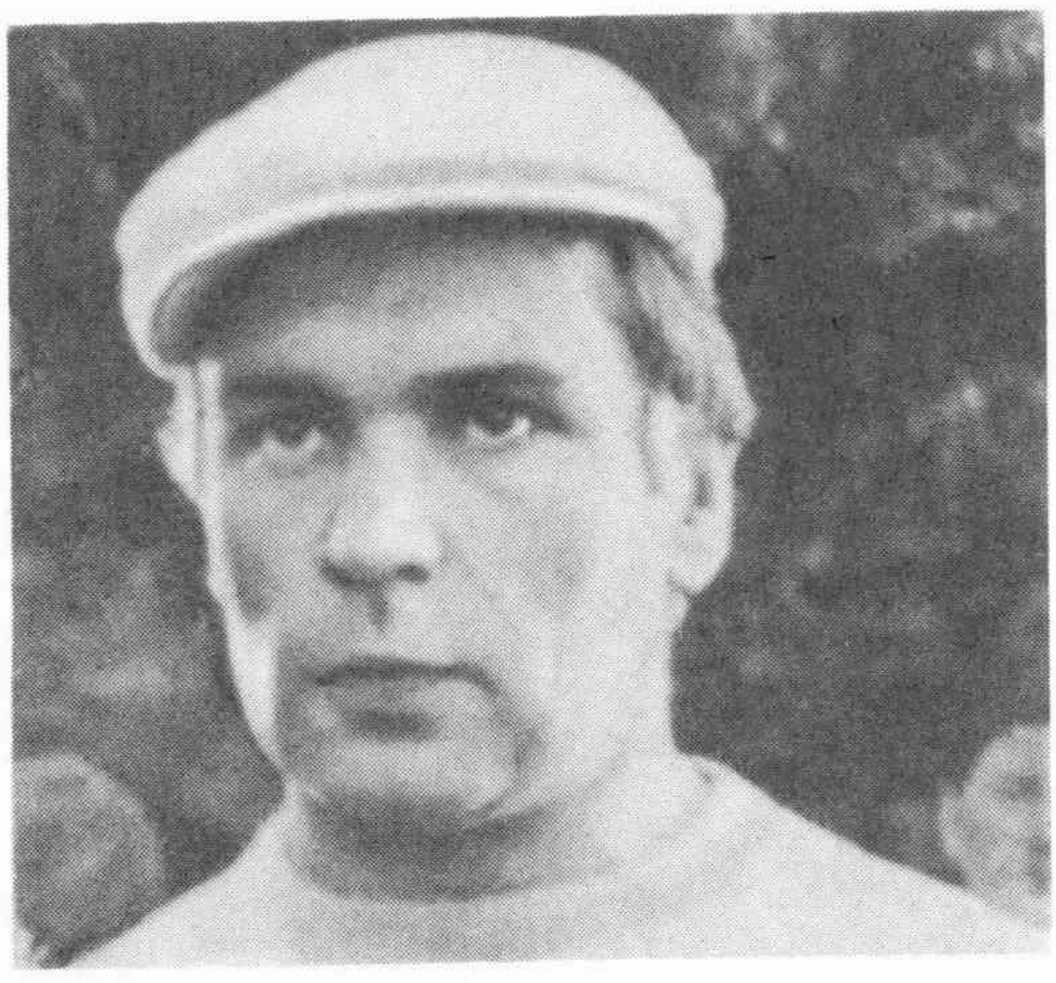
Ю. КЛЕПИКОВ

# Гипотетическая режиссура

*Продолжение разговора о проблемах современной драматургии*

## Беседу ведет Т. Иенсен

Лаборатория



**Татьяна Иенсен.** «Тут мне начало казаться по вечерам, что из белой страницы выступает что-то цветное. Присматриваясь, щурясь, я убедился в том, что это картинка. И более того, что картинка эта не плоская, а трехмерная. Как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе. Ах, какая это была увлекательная игра... С течением времени камера в книжке зазвучала. Я отчетливо слышал звуки рояля... И ночью однажды я решил эту волшебную камеру описать»[1].

Герой Булгакова сначала увидел свою пьесу: «картинка загорается, картинка расцвечивается» — и потом ее писал. Опыт же самого Булгакова, который, закончив роман «Белая гвардия», написал пьесу «Дни Турбиных» с теми же героями и с теми же основными сюжетными линиями, наглядно показывает, насколько различны художественные методы романиста и драматурга. Потребность увидеть мир своих героев, выношенный автором, сначала в «волшебной камере» воображения, а затем и въявь — на сцене, на экране — свойственна лишь немногим из тех, кто одарен способностью складывать слова на бумаге в нечто художественное. Как это получается, что из всего набора профессий, связанных с писательским делом, выбирают профессию сценариста?

**Юрий Клепиков.** По-видимому, сценаристом, как и любым киноработником, становятся еще в детстве. И, наверное, этот выбор связан с пучком света в кинозале, который вдруг однажды на какой-то очередной картине потрясает твое воображение, и ты начинаешь задумываться, откуда этот свет струится, откуда этот звук берется и кто это такие — режиссер, оператор и т. д. И с тех пор ты начинаешь прислушиваться к тому, что в тебе стало вопрошать о кино. Но я никогда не пробовал поступать

[1] Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита. М., 1975, с. 307—308.

во ВГИК и шел к тому, чем сейчас занимаюсь, весьма окольным путем, как-то подспудно ориентировал себя на сочинение неких экранных проектов, стало быть, на сценаристику.

**Т. Иенсен.** Вы видите фильм еще до того, как он воплотится в пучке света?

**Ю. Клепиков.** Вы о «волшебной камере» Булгакова? Нет, никакой коробочки я не вижу. Сценарий начинается с неясного и волнующего предчувствия фильма. Что-то мерцает, ускользает, обретает тон, ищет форму, возникают какие-то сцепления, развиваются во времени, кристаллизуются в тему. Если все это не оборвалось, то, возможно, сложится какая-то история.

Что же касается «моего фильма», то, пожалуй, я как-то его вижу, представляю. В моем ремесле это выражается в том, что сценарист на бумаге осуществляет постановку фильма, то есть занят гипотетической режиссурой. Без этого притязания сценарист может запутаться в средствах, пригодных для экрана или чуждых ему.

**Т. Иенсен.** Что такое гипотетическая режиссура?

**Ю. Клепиков.** Пожалуй, это своего рода инженерный расчет будущего фильма, его смысловое, образное, монтажное предумышление. Попросту говоря, сценарий — это проект фильма в форме текста. Уверен, любой сценарист испытывает колоссальное удовлетворение, когда обнаруживает, что его гипотетическая режиссура пригодилась постановщику, реально осуществляющему фильм, оказалась верной, точной, кинематографически выразительной. Например, в «Пацанах» один из кульминационных эпизодов, когда весь лагерь поет цветаевское «Мне нравится, что вы больны не мной» — жестко завязан с предыдущим (эпизод жестокости Зайцева и Рублева по отношению к двум влюбленным) и с последующим (эпизод уединенного купания сестры Киреева, которое он сторожит). И эти монтажные стыки, несущие на себе смысловую нагрузку, предполагающие эмоциональный удар, сценарно предумышлены.

**Т. Иенсен.** Сценарная литература скупа на средства выражения, и здесь, видимо, в большей степени, чем в художественной литературе, должны нести смысловую нагрузку монтажные акценты или, как вы говорите, «инженерный расчет»?

**Ю. Клепиков.** Это очень непростой вопрос. Да, кульминационные опоры сценария, монтажные переходы, эмоциональные акценты рассчитываются на стадии гипотетической режиссуры. Но когда мы говорим о сценарном предумышлении, надо иметь в виду поиски особой кинематографической образности. Одной из главных задач сценариста является добыча для зрителя того, что Феллини называет *выразительностью,* а Куросава *красотой, кинематографическим эффектом.* Сценарист должен испытывать какой-то сцециальный интерес и вкус к тому, что называется «кинематографическим», и задачей своей должен считать — неважно, на каком этапе создания фильма: сценарном, съемочном, монтажном — поиски все той же выразительности, присущей искусству кино.

Говорить о кинематографической образности сложно, точно так же, как и о музыкальной. Никто ее существование не поставит под сомнение, но описать ее природу мало кому под силу. Бергман утверждает, что не литература, а музыка ближе к кинематографу. И действительно, кинематографический образ, как и музыкальный, способен, ничего не называя, сказать обо всем. Образ невозможно передать словами, он не подлежит расшифровке. Если его можно расшифровать, то это плоский образ, художественно нищенский. А образ должен производить некую работу со зрителем. Он основа художественного переживания.

**Т. Иенсен.** А что такое кинематографический образ еще на бумаге, на этапе вашего замысла?

**Ю. Клепиков.** Образ в сценарии — это описание того, что на самом деле

должно стать образом, сутью кинематографического. И настоящий кинематограф возникает только тогда, когда экранный образ начинает работать вместо текста.

Возьмем эпизод, который условно назовем «Дорога в город» из фильма Феллини «Рим». Режиссер со своей съемочной группой едет в потоке дождя и в потоке машин — в Рим. И все это длится долго, минут пять экранного времени. Все едут, едут куда-то, и дождь все сильнее, сильнее, и начинается просто какая-то вакханалия: и дождь, и люди, и машины, и движение, движение, и главная цель — Рим. Этот эпизод навсегда врезался в мою кинематографическую память своей колоссальной выразительностью. Как все это могло быть записано в сценарии? Ну, конечно, эпизод был каким-то образом литературно сделан. А бывает и так, и довольно часто — предумышленный пластический образ можно осуществить на экране без предварительной литературной записи. Я привел пример из фильма великого мастера не потому, что он какой-то редчайший. Напротив, можно сколько угодно вспомнить примеров того, как разнится природа кинематографического образа и природа литературного. Мы с детства знаем пушкинскую строчку: «Ветер выл с такой свирепой выразительностью, что казался одушевленным». Как это восхитительно! Увы, образ бесполезен для экрана. Прекрасна по своей красоте и внезапной точности метафора Юрия Олеши: «Сирень цифр». Кинематограф бессилен ее реализовать. Кажется, у Бунина есть такой образ: «Осень. Стоят последние, холодные грязи». Поистине волшебное сочетание слов! А что будет на экране? Грязная дорога и дурная погода?

Кинематографический образ делается из другого материала. Он не называет, а показывает. Стало быть, реально материализуется во времени. Мы привыкли судить о фильме литературными мерками: сюжет, характеры, композиция. Но глубокое таинство кино, сила его воздействия — в загадочном сопряжении длинного и короткого, крупного и общего, быстрого и медленного, громкого и тихого. Мне очень нравится высказывание композитора Александра Скрябина: «Ритм — заколдованное время». А что такое полтора часа фильма? Заколдованное время. Фильм заколдовывает режиссер, то есть специально организует. Магическая профессия.

Кто не помнит знаменитую «лестницу» из «Броненосца «Потемкин»? Психическую атаку каппелевцев из «Чапаева»? Смерть Бориса в «Летят журавли»? Физика Гусева из «Девяти дней одного года», пересекающего кадр на фоне непостижимой стены? Везде один кинематографический феномен: размер и ритм. Заколдованное время. Мне доставляет удовольствие вспомнить магические эпизоды из фильмов моих товарищей. Потрясающий митинг на заводе в «Двадцати днях без войны», виртуозную по монтажу атаку из «Торпедоносцев», захват бандитской «хазы» из «Лапшина», последнее расставание на перроне вокзальчика героев «В огне брода нет», щемящий финал «Чужих писем».

**Т. Иенсен.** Да, это чистое *кино*. Но вы говорите о разной природе образа кинематографического и образа литературного. А что вы скажете о разнице между кинематографическим образом и сценарным?

**Ю. Клепиков.** Когда я читаю тот или иной сценарий, то невольно думаю, что на экране в хорошем режиссерском исполнении выразительно будет то, что литературно хорошо написано. И не один раз я обнаруживал, что самым сильным оказывалось то, что в сценарии не обращало на себя никакого внимания. Литературно мы все время какие-то свои цели преследуем и как-то их выполняем, а вот этот кинематографический эффект — он скромненько лежит до поры до времени и потом являет себя во всей своей неотразимой мощи. И это кино. И это едва ли не самая

таинственная вещь в нашем ремесле, которой, по-видимому, нельзя научиться, просто к этому надо иметь какое-то чутье. Таким чутьем в поразительной степени обладают Глеб Панфилов и Алексей Герман, за чьим опытом я слежу от их первых работ. Я называю имена этих моих товарищей-режиссеров потому, что они еще и прекрасные сценаристы. Для меня их творчество всегда поучительно и выражает поиски и достижения современного кинематографа.

**Т. Иенсен.** Об изначально противоречивой природе сценарного произведения неоднократно говорили многие теоретики кино.

**Ю. Клепиков.** Тем более нечего мне в теорию лезть, какой из меня теоретик.

**Т. Иенсен.** Как правило, сами кинематографисты избегают сугубых теоретизирований, но...

**Ю. Клепиков.** Да, неловкость, безусловно, испытываешь.

**Т. Иенсен.** Но ведь теория кино — это не набор неких абстрактных умозаключений, она чрезвычайно нуждается в профессиональном обобщении конкретного творческого опыта. И история киноведения подтверждает, что самое серьезное и фундаментальное в теории кино было создано трудами практиков кинематографа. Эйзенштейн осмыслял свой опыт, а потом оказалось, что это классика теории кино. И не секрет, что киноведы, кинокритики предпочитают цитировать высказывания самих кинематографистов.

**Ю. Клепиков.** Действительно, почти в любой теоретической работе ссылки все на того же Эйзенштейна, или Феллини, или Бергмана... И, между прочим, самое толковое, что было сказано о сценарном творчестве, было сказано как раз режиссерами.

**Т. Иенсен.** Но создание фундаментальной теории действительно требует серьезных познаний в киноведении, и, конечно, не каждый даже самый истинный художник к этому готов. Однако он может выразить — не важно на каком уровне обобщения — природу своей профессии, уловить в слове ее материю, ее психофизику.

**Ю. Клепиков.** Уговорили. Давайте попробуем «уловить материю». На чем мы остановились?

**Т. Иенсен.** Мы говорили о природе сценарной литературы.

**Ю. Клепиков.** Каждый сценарий — это рассказанная история. В ней живут и действуют характеры. Они вступают в диалог. Сталкиваются в конфликтах, переживают, чувствуют. Сценарий не может миновать экспозиции, не быть оформленным композиционно. Все это сценарист осуществляет с помощью слова. Чем же он занят, если не литературной работой?

Но сценаристика — особый вид литературного творчества. Ее «материя» предполагает такую работу со словом, которая не умертвит его в «пучке света». Сценарий как литературное произведение должен учитывать и огромные возможности экрана, и его очевидную ограниченность. Работая со словом, сценарист принужден постоянно оглядываться на экран. Для профессионала — дело привычное и радостное и даже опасное, так как может притупиться чувство слова.

Во времена, когда только формировался современный тип литературного сценария, С. Эйзенштейн в известной статье «О форме киносценария» писал: задача сценариста заключается не в том, чтобы дать традиционное оптическое описание того, что зрителю предстоит посмотреть, а в том, чтобы сценарием «выразить цель того, что придется зрителю пережить». Какая глубокая мысль! Она настаивает на существовании сценарной прозы. Она предполагает художественный мир сценариста. Но как трудно ответить этому критерию.

**Т. Иенсен.** Чем можно объяснить то, что вы все больше уходите от литературной описательности, что ваша сценарная запись во многом стала приближаться к монтажному листу?

**Ю. Клепиков.** Вероятно, меня мож-

но поймать на противоречии, но тем не менее я считаю, что сценарий не нуждается в сугубой литературности, он не должен исчерпывать себя и оптической описательностью. Эйзенштейн утверждал, что проза Бабеля кинематографичней его же сценарных опытов. Увы, это никем не доказано на экране. Я согласен сесть на скромный литературный паек, похожий на монтажную запись, если этого достаточно для выражения кинематографического замысла. Главное для меня — не литературное щегольство, способное ввести в заблуждение режиссера, а совсем другое: дать понять, о чем говорится в сценарии, выстроить его образную систему и, может быть, даже намекнуть, как все это стоит сделать в фильме. Как видите, я все о том же —о гипотетической режиссуре. Возможно, мне так писать ловчее, иначе я не умею, иначе не получается.

**Т. Иенсен.** Но получалось раньше?

**Ю. Клепиков.** По-моему, не очень-то получалось, и в том, что называлось литературой сценария, было много литературщины. Я употреблял специальные усилия, чтобы обаять читателя. Сейчас я не вижу для себя необходимости самоутверждаться с помощью всевозможных словесных украшательств.

Впрочем, стоп! Не хочу перегибать палку. Мне самому нравятся сценарии, написанные на высоком языковом уровне. И все-таки не кажется ли вам, что наш кинематограф в целом слишком литературен? У нас годами вырабатывался стереотип киносценария, хорошо приспособленного для чтения, но мало оснащенного собственно кинематографическими признаками. Эту тенденцию повествовательности я объясняю не только отсутствием вкуса к специфической выразительности экрана, но и тем, что повествовательное — понятней, привычней и легче поддается контролю, творческому и административному. Читаешь — хорошо. Смотришь — вяло, невыразительно. Не зрелищно.

**Т. Иенсен.** Однако ваш принцип самоограничения становится все более жестким: вы не только уходите от самоценных литературных описаний и так называемых литературных художеств, но и от прямонаправленного слова, что было очевидно в ваших первых сценариях. В ваших последних работах идея будущего фильма выражается скорее не в прямом слове, а в косвенном, в подтексте, в образной ткани всего сценария. Вы стали гораздо более сдержанны в плане открытого обращения к зрителю. Главный герой фильма «Пацаны» Киреев вообще имеет несколько реплик, у него не то что нет исповедального монологического слова, но и диалогическое-то весьма ограничено и почти функционально. И вместе с тем из этих нескольких реплик вырастает характер и то, что стоит за ним,— судьба. Конечно, результат во многом объясняется тем, как сыграна эта роль. Но именно в сценарии заложен будущий кинематографический прием, когда в минимуме художественных средств прочитывается максимум смысловой выразительности. И этот прием вы применяете не только к герою, а и к самому событийному ходу, оставляя простор для зрительского домысливания и в конечном счете сотворчества. И вообще если раньше в ваших сценариях неформулируемая в открытую идея акцентировалась скорее в диалоге героев, то есть в тексте, непосредственно произносимом с экрана, то теперь скорее в тексте сугубо кинематографическом, на экране видимом, но неслышимом. Однако мне кажется, что эти изменения в вашей манере письма—свидетельства каких-то общих перемен.

**Ю. Клепиков.** Кино действительно как-то меняется. Видимо, постепенно происходит смена форм кинематографической выразительности, которая сказывается, например, в стремлении ввести в игровой кинематограф элементы документального. Но это только частный пример. В глубине киноискусства происходят бурные

процессы, которые не объяснить обычной искусствоведческой терминологией.

Если в двух словах, то эти перемены связаны с новым представлением о том, что такое правда на экране. Уже упоминавшийся Герман тремя своими фильмами — «Проверка на дорогах», «Двадцать дней без войны» и «Мой друг Иван Лапшин» показал, что экранная правда может быть иной, нежели мы привыкли считать,— исторически глубже, философски трагедийней, бытово грубее. Эти фильмы выжгли, девальвировали вокруг себя многое из того, что еще недавно считалось «нашими достижениями». Не этим ли обидным кое для кого обстоятельством объяснялась затрудненность продвижения фильмов Германа к зрителю? Это уже не просто факт искусства, а сама жизнь, противоречивая и обжигающая. Стремление к правде творчески всегда плодотворно. Вот откуда, мне кажется, возникает новое в искусстве кино. Из желания сказать нечто свое и по-своему, а не так, как это было принято вчера и всеми.

**Т. Иенсен.** А каким образом «свое» и «по-своему» может сказать сценарист, когда сценарий должен быть передан им в чужие руки и когда «свое» сценариста не обязательно совпадает с тем, что являет собой «свое» режиссера?

**Ю. Клепиков.** Для того чтобы ответить, надо сначала договориться по пресловутому и всем уже до смерти надоевшему вопросу об авторстве. Сценарист, передавая режиссеру свой проект фильма, вручает ему некую свою духовную собственность, которой еще неизвестно как распорядится тот, кто ее получил. Режиссер должен расколдовать сценарий, застывший в своей литературной форме, то есть одухотворить его во время постановки. Режиссер который дисциплинированно переписывает сценарий с помощью кинокамеры, всегда обречен на неудачу, так как он отказывается от самой сути профессии — быть автором фильма.

**Т. Иенсен.** Режиссер должен не просто перевести в звуко-зрительные образы первоначальный замысел сценария, а одухотворить его?

**Ю. Клепиков.** Только в этом случае режиссер получает право считать картину своей и только тогда между сценаристом и режиссером возникает то творческое сотрудничество, когда в принципе не может идти речь о дележе духовной собственности.

**Т. Иенсен.** Профессия сценариста действительно в каком-то смысле уникальная профессия, и не только самим процессом создания сценария, она уникальна еще и тем, что в обязательном порядке предполагает наличие другого и — «окончательного» автора. Это какой-то странный, не имеющий аналогов тип авторского сознания — возможность принять в себя другое авторское сознание. Показательно, что писатели, которые не обладают этим свойством, как правило, независимо от уровня кинорежиссуры, недовольны экранизациями их произведений. Наверное, без этого искомого уважения к другому способу образного ви́дения сценаристом стать невозможно. Иначе между ним и режиссером все время будет царить взаимное неудовольствие.

**Ю. Клепиков.** Да, профессия сценариста специфична. Такая странная форма авторства, кажется, не встречается больше ни в одном из видов искусств, и, я думаю, это связано с тем, что автором фильма является один человек — режиссер. Все остальные, будь то сценарист, артист, оператор,— очень значительные фигуры в плане их причастия к созданию кинофильма, но все они художественные сотрудники вокруг одного единственного автора — режиссера.

**Т. Иенсен.** Может быть, лучше сказать не единственного, а ведущего?

**Ю. Клепиков.** Нет, именно так — единственного. Режиссер не интерпретатор чужого замысла, не исполнитель — он решающая, главная фигура. Однако я ни в коей мере не собираюсь умалять значение сцена-

риста. Ведь сценарий — это поистине вдохновенный проект будущего фильма, а не полуфабрикат, не сырье. Проект, который в какой-то степени выполняется, в какой-то степени реконструируется, видоизменяется, но он живет, дышит, и его присутствие в фильме постоянно ощущается.

**Т. Иенсен.** И видимо, именно в этом случае мы можем говорить о том, что сценарист поведал миру «свое» слово.

**Ю. Клепиков.** Пожалуй.

**Т. Иенсен.** А когда вы занимаетесь гипотетической режиссурой будущего фильма, то стараетесь режиссера подчинить своему диктату, намеренно сужаете границы предполагаемых толкований, разночтений того либо иного образа? Или... Правда, на этот вопрос можно ответить словами Динары Асановой, которая в одном из своих интервью сказала: «Прекрасной особенностью клепиковских сценариев является наличие в них простора, воздуха, который позволяет режиссеру легко дышать в рамках данной драматургии». Но все-таки есть «рамки»?

**Ю. Клепиков.** Конечно, как гипотетический режиссер я навязываю реальному свои представления о том, как надо делать фильм. Но с годами я стал сговорчивее и особенно не настаиваю на своем варианте. Я для себя выработал некую формулу — сделай с моим сценарием все, что найдешь нужным, пусть возникнет что-то заново, пусть не будет этого начала и даже будет другой финал — многое можно изменить совместными, дружными усилиями, ведь это все живое, и выращивать должен режиссер, ему и все карты в руки... Да, а формула вот какая — сделай все что угодно, но сделай лучше, чем у меня. Ну а если ты сделал хуже, то это означает, что ты даже читать не умеешь, так как в сценарии все было написано, и в крайнем случае тебе оставалось хотя бы только следовать задуманному.

Извращение сценарного замысла или неубедительное его истолкование ставит драматурга в двусмысленное положение человека, которому заткнули рот, потому что фильм говорит языком режиссера. В этом печальном случае мы являемся свидетелями режиссерского авторства, реализованного в форме покушения на духовную собственность сценариста.

Сценарист всегда благодарен тому режиссеру, которому удалось одухотворить его замысел. Одухотворение — это акт такой значительности, который и воплощает подлинное и неоспоримое авторство режиссера, его право называть фильм своим. Настоящие режиссеры придают сценарию огромное значение.

**Т. Иенсен.** Но, насколько известно, методы работы со сценарием даже у настоящих режиссеров разные.

**Ю. Клепиков.** Да. Вот, например, Лариса Шепитько считала, что фильм от начала до конца должен быть предумышлен на бумаге, должен не эскизно, не приблизительно, а тщательнейшим образом, до последней мелочи, быть отработан вместе со сценаристом. Когда мы работали с ней над «Восхождением», я никак не мог понять — ну что уж так все дотошно продумывать, выяснять до конца? Надо оставить что-то для спонтанного, внезапного, которое несомненно объявится во время стихии съемок. Но Лариса всего этого не принимала, и я по прошествии времени понял, что она по-своему права. Ее максималистская позиция, обусловленная природой режиссерского дарования, вызывала глубокое уважение.

Постоянной заботой Ларисы было не утратить в сценарии, а затем и в фильме глубокий уровень размышлений, пронизывающий повесть Быкова. Только тщательное сохранение ее философского содержания могло обеспечить фильму мировоззренческую и художественную оригинальность. Лариса пресекала любую попытку удовлетвориться внешним действием, таким соблазнительным в кино. Она настаивала на внутреннем

оправдании каждого движения, жеста и взгляда героев. Для них надо было найти способы выражения духовных состояний, органичных экранному воплощению.

Работая над сценарием, мы были озабочены созданием такой образной системы, которая позволяла бы снять фильм в суровой, аскетической форме притчи. Надо было так предумыслить картину, чтобы ее реалии явились перед зрителем не плоским бытовым жизнеподобием, а отражением определенных смыслов, подводящих к ясной нравственной формуле притчи. Помня об этом, Лариса избрала главным объектом съемок внутреннюю жизнь героев.

Она относилась к сценарной работе как к ответственному творческому акту, гарантирующему надежность всех компонентов фильма. Сценарий нужен фильму, как рельсы паровозу. Лариса настаивала на трезвом, инженерном подходе к проекту фильма. И это был ее способ утверждения своего авторства — настойчивый, упорный и убедительный. Поразительный она была режиссер.

**Т. Иенсен.** А Динара Асанова?

**Ю. Клепиков.** Она работала совершенно иначе. У нее была репутация постановщика, не оставляющего от сценария камня на камне. Это верно в том смысле, что она отказывалась рассматривать сценарий как прямое указание к исполнению. «Исполнительский» метод режиссуры существует и широко распространен, несмотря на его творческую примитивность. Динара смело шла на конфликт с драматургической основой не из мелочного самоутверждения, а из желания найти способ быть автором фильма.

Из опыта совместной работы («Не болит голова у дятла», «Пацаны») я заметил, что самой большой ценностью сценария Асанова считала авторское чувство, нерв, возбужденность. Казалось бы, отвлеченные, «неснимаемые» понятия. Но для Динары они были самыми достоверными признаками присутствия сценариста. Интонация, пронизывающая сценарий, содержит энергию, важную для фильма. Это для Асановой и было главным при выборе сценария. Она предпочитала жесткому постановочному плану ассоциативную свободу. Погружаясь в импровизацию, была раскованна в своих действиях, и новые решения к ней приходили прямо на съемочной площадке.

**Т. Иенсен.** Что же в результате оставалось в фильме от сценария, который Асанова выбирала для постановки?

**Ю. Клепиков.** То, что было в нем истинно кинематографическим. Динару отличала большая чуткость к гипотетической режиссуре сценариста. А литературная «сделанность» оставляла равнодушной.

Это особенно заметно в «Пацанах». Героям картины оказались тесны формы вымысла. Они потребовали собственного времени в пространстве фильма, чтобы наполнить его прямым самовыражением (интервью) или отражением своего внутреннего мира (песни). Новшества, введенные режиссером, не только не разрушили сценарный замысел, но, напротив, укрепили его, сделали глубже, драматичней. Утверждение в игровом кино мотивов документальности, прямого свидетельства о жизни — яркая особенность художественного мышления Асановой.

Динара Асанова была режиссером мужественным, она не боялась провалов, все время была в поиске новых лиц, новых образов, новых проблем. Она искала в сценарии не литературу, а кусок живой жизни. Снимать эту жизнь она стремилась такой, какой она являет себя в действительности, то есть более разнообразно и подробно, чем это предусмотрено литературными удобствами сценария. К тому же Асанову отличала замечательная способность окружать себя этой жизнью, которая начинала существовать в фильме не как литературное измышление, а как подлинная реальная действительность. Наверное, отсюда исходила уникаль-

ная манера Динары выбирать актеров. Она была мастер по изысканию лиц, которые несут тему, проблему.

**Т. Иенсен.** А как вы работали с Арановичем, с которым делали фильм «Летняя поездка к морю»?

**Ю. Клепиков.** С ним чрезвычайно интересно работать. Он живой, очень контактный, возбудимый. Аранович тоже придает большое значение сценарию. И прежде всего выясняет для себя — почему он должен быть автором фильма по этому сценарию. А затем он начинает вживлять в сценарный замысел и свой жизненный опыт, и свои эстетические пристрастия, то есть все то, что составляет духовную основу художника. Аранович еще на литературной стадии стремится к выращиванию своего авторства, которое он затем начинает осуществлять на площадке.

**Т. Иенсен.** Вы говорили о размере и ритме как о главных способах кинематографической выразительности. В этой связи показателен финальный эпизод фильма, когда один из героев целится в немца, который, не зная того, долго стоит расслабившись и явно наслаждаясь под мощной струей воды, бьющей из расселины скалы. Если бы режиссер даже и дал крупный план, но лишь обозначил происходящее, не удержав на нем своего и вместе с тем зрительского внимания, то не добился бы того художественного результата, которого достиг, всего-навсего удлинив эпизод. Мальчик долго-долго целится, а в кадре, то есть в прорези прицела — розовая веснушчатая шея под струей воды, живая... Таким образом фокусируется идея всего фильма, и только благодаря творческому подходу к проблеме размера и ритма.

**Ю. Клепиков.** Да, ничему другому.

**Т. Иенсен.** Убить врага, фашиста, который расстрелял на твоих глазах старика, естественно, законно, а выцеливать этого не ведающего о твоей мести, в данный момент беззащитного и в общем тебе неизвестного, которого перед этим в другой ситуации ты бы даже и пожалел,— страшно даже на войне. И зритель просто чувственно начинает ощущать всю чудовищную противоестественность убийства человека. И в это время фильм обрывается выстрелом — у войны свои законы...

**Ю. Клепиков.** Этот эпизод придумал Аранович. По сценарию предполагалось, что герой находит свою жертву и выцеливает ее. Но я придавал значение только тому, что фильм кончается выстрелом героя, который становится стоп-кадром. Аранович же догадывался, что ничего из этого путного не выйдет, ведь он хотел добиться чувственного постижения того, как, в сущности, это непросто, чудовищно, невозможно, ненормально — выцеливать человека, словно добычу, словно дичь, хотя по законам войны его следовало убить. И вот для того чтобы дать возможность зрителю осязаемо, что называется, на своей шкуре ощутить эту простую и такую важную в наше тревожное время мысль, Аранович делает этого немца стопроцентно беззащитным — он его обнажает. Однако я долго не понимал надобности в таких изменениях сценария и конфликтовал с режиссером. И даже когда впервые увидел финальный эпизод на экране, то был убежден, что этот образ слишком навязчиво акцентирован, так как для того, чтобы обнажить немца, устроили водопад, который впервые в картине возникает и непонятно откуда берется. В общем, какая-то искусственность мне во всем этом виделась. И я всячески нападал на Арановича и едва ли не настаивал на том, чтобы убрать этот эпизод. Но потом я понял, что он прав, а я не прав.

**Т. Иенсен.** Что вы испытываете, когда приходите к убеждению, что не вы правы?

**Ю. Клепиков.** Бывает, режиссерский замысел тебя сразу покоряет и убеждает. А бывает, как в данном случае, когда твой счет по отношению к режиссерскому ви́дению неправомерен и скоропалителен. Но идет время, и какая-то внутренняя работа

в тебе самом происходит, и ты вдруг обнаруживаешь, что только так и надо было снимать и что режиссер прав.

**Т. Иенсен.** На уровне образности, киноязыка ваша установка предоставлять режиссеру полную свободу интерпретации — принципиальна и обусловлена спецификой вашей профессии, а на уровне развития идеи, ее разрешения?

**Ю. Клепиков.** У меня не было таких случаев, когда я бы мог уличить режиссера в выращивании какой-то противоположной сценарному замыслу идеи. Хотя не исключу и такой вариант, когда кто-то меня переубеждал в процессе работы и я от чего-то отказывался. Если режиссерская идея богаче, чем сценарная,— упрямиться и изо всех сил стоять на своем просто нелепо. Вообще мне везло на своих режиссеров. Всем им я благодарен.

**Т. Иенсен.** Но было, наверное, и такое, когда вы сталкивались с «чужим» авторским сознанием?

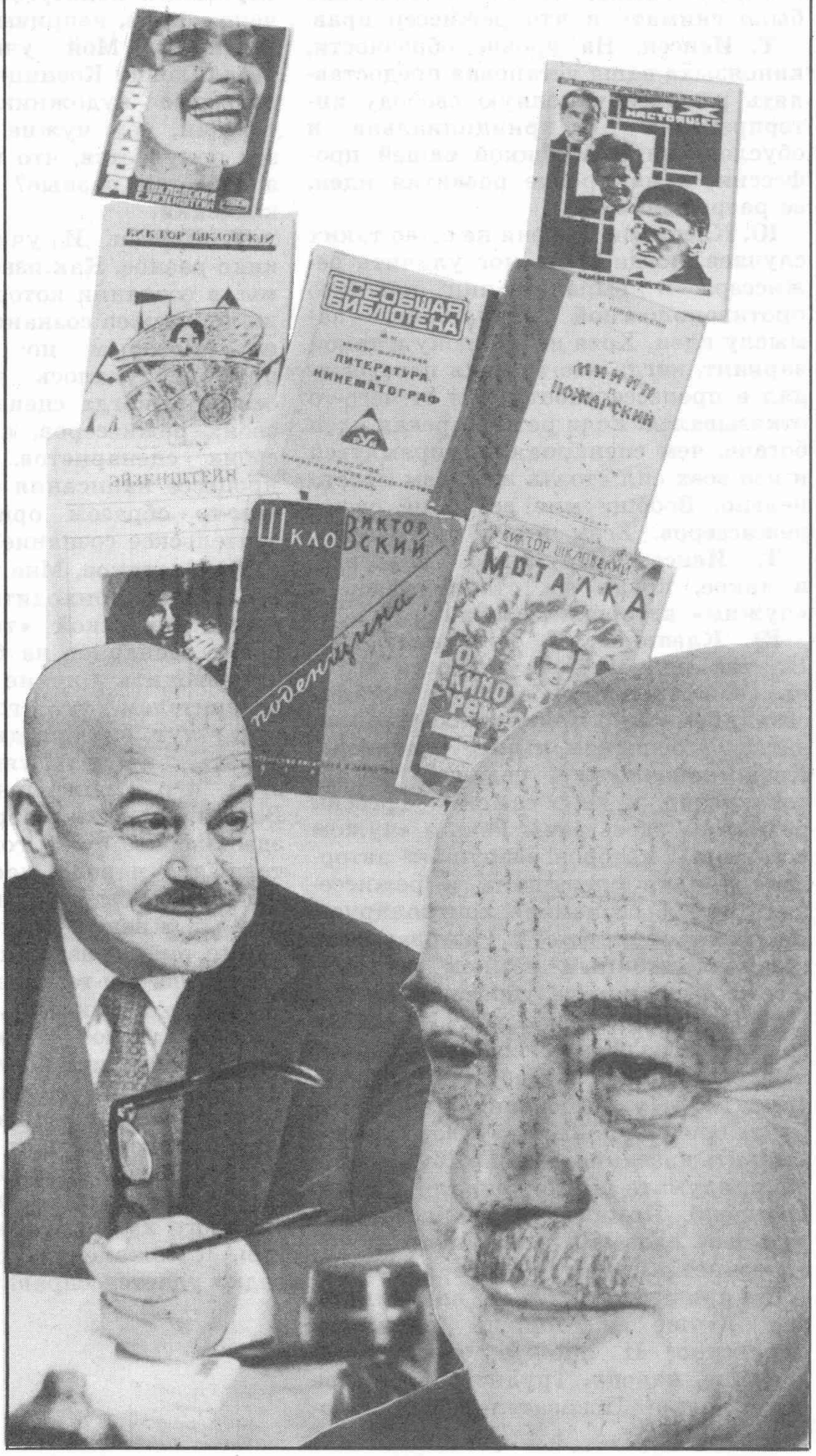
**Ю. Клепиков.** К сожалению, да. Но так как мне на редкость везло на своих режиссеров, то с «чужим сознанием» мне приходилось сталкиваться в основном в лице редактора. Хотя, конечно же, редактор редактору рознь, и не о самой профессии редактора здесь речь. Речь о «чужом сознании», которое разрушает авторские усилия сценариста и режиссера. «Чужое сознание» контролирует, проверяет, вершит суд. Разговаривает безапелляционным языком распоряжений — сократить, убрать, вырезать. Приказы отдаются с ходу, с первого просмотра. Без колебаний и сомнений, от которых, как известно, седеют таланты. «Чужое сознание» не только бдит, оно склонно и к «творчеству». Сменить название, дать «рыбу» диалога, придумать другой финал — обычное дело. Помните у Твардовского? «То свое словечко вставит, то чужое зачеркнет». Зачем все это делается? А из привычки считать: нам виднее, мы лучше и тоньше понимаем про кино. И про то, что нужно зрителю, народу. Трудно объяснимое самомнение. Показательная закономерность: запрету или грубому редактированию подвергается то, что отмечено новым, непривычным авторским взглядом. Мой учитель Григорий Михайлович Козинцев говорил: «Для ищущего художника важнее свои ошибки, чем чужие поправки». Как это получается, что кино у нас одно, а учителя разные? Даже если они классики.

**Т. Иенсен.** И учителя разные, и кино разное. Как известно, есть фильмы, в создании которых победу одержало «чужое сознание», и есть фильмы, которым по той или иной причине удалось этого избежать, особенно когда сценаристам везет на своих режиссеров, а режиссерам на своих сценаристов. Скажите, а в процессе написания сценария вы каким-то образом ориентируетесь на зрительское сознание?

**Ю. Клепиков.** Мне кажется, что это не должно приходить в голову. Мне непонятен такой «творческий акт», когда сценарист на бумаге пытается производить некие манипуляции со зрителем, тут его желая повеселить, тут ему угодить, тут разжалобить, а тут уязвить. Я всех этих игр решительно не признаю. Ведь я сам один из зрителей. Правда, здесь вернее будет говорить не о зрителе, а о народе, частью которого я являюсь. У меня с ним общая история, я живу с ним в одно время, что-то вместе переживаю, что-то чувствую, на что-то надеюсь.

Одно могу сказать, что когда твои фильмы имеют у зрителя успех — это производит ошеломляющее впечатление. Несмотря на то, что всегда, конечно же, испытываешь некую неудовлетворенность от сделанного. И я считаю своей главной обязанностью перед зрителем — дать повод для высокого художественного переживания. К сожалению, с такой задачей редко удается справиться.

## Теория, история, эстетическое воспитание




Философ В. Толстых размышляет о некоторых проблемах современного кинематографа

Мемуары и публикации

Борис Барнет, каким он остался в памяти и в своих рисунках

Кинематографист Виктор Шкловский и его открытия. О них размышляет Юрий Богомолов

Наши юбиляры

В. ТОЛСТЫХ

# Размышления по поводу и без повода

***По словам В. Г. Белинского,***
***в искусстве***
***«что художественно,***
***то уже и нравственно;***
***что нехудожественно,***
***может быть не безнравственно,***
***но не может быть***
***нравственно».***
***Понятно, в живой практике***
***искусства все обстоит сложнее,***
***хитрее, капризнее,***
***так что между нравственной***
***значимостью произведения***
***и его художественной***
***ценностью***
***может возникнуть некоторое***
***несовпадение,***
***даже противоречие.***
***Но если говорить о норме,***
***характеризующей***
***подлинное искусство,***
***то великий критик***
***абсолютно прав:***
***нравственность***
***и художественность***
***внутренне, органически***
***взаимосвязаны, в идеале —***
***сливаются***
***друг с другом.***

**Опять, в который раз, встречаюсь с тезисом насчет «чрезмерной эстетизации искусства и потребности в нем», причем в книге В. Рябова «Искусство как общественная потребность». То, что у Льва Толстого в его знаменитом трактате «Что такое искусство» было продиктовано стремлением противопоставить практике ухода (и увода!) искусства от его общественного предназначения и обслуживающей ее теории «искусства для искусства», взгляд на художественное творчество как на сферу человеческого единения, пытаются превратить в некую общую претензию и изначальный порок искусства. Эстетическое воспринимается и истолковывается как эстетское, нечто внешнее по отношению к общественной жизнедеятельности и человеческому смыслу. И тогда можно заявить, что «реальный опыт искусства убедительнее всего доказывает (жаль, что «доказательства» не приведены в работе В. Рябова.— *В. Т.*) бессмысленность попытки свести всю универсальную роль искусства только к эстетической деятельности». Увы, реальный опыт показывает и доказывает иное: недооценка эстетической сущности искусства зашла так далеко, что самый термин искусства во многих случаях лишается своего серьезного, обязывающего смысла. Увлекшись борьбой с «искусством для искусства», мы как-то не заметили, что вместе с водой то и дело выплескиваем ребенка. Мы открыли дорогу, надо признать, весьма широкую, *искусству без искусства,* общественную значимость которого, оказывается, можно измерять и определять независимо от его эстетической ценности. Тот, кто начнет изучать феномен «искусства без искусства» серьезно и основательно, будет вынужден задать себе более общие вопросы, и не только теоретического характера.**

**Как преодолеть (бросающуюся в глаза) неполноту, односторонность применения искусства обществом, когда оно недооценивается в качестве уникального, никем и ничем не заменимого способа духовного освоения**

мира? Или, иначе, как привести искусство в его реальном, «текущем» выражении и виде в соответствие с той человеческой потребностью, которая когда-то его породила и до сих пор остается неутоленной, обладает животворной силой? Ведь ясно, что искусство занимается человеком так, как им никто не занимается, а по целостности и полноте духовного воздействия на человеческую личность не знает себе равных.

Об этом приходится говорить в свете реального противоречия в развитии современной художественной культуры. Справедливо отстаивая и всячески поощряя связь искусства с идеологией, наукой, техникой, различными средствами коммуникации, нередко «забывают», упускают из вида его эстетическую сущность и ценность. Более того, собственное идеологическое, научно-познавательное и инструментальное воздействие искусства на человека и общество часто определяется и оценивается независимо от его эстетических качеств, художественных достоинств. Когда К. Маркс говорил, что предмет искусства создает публику, понимающую искусство и способную им наслаждаться, он имел в виду вполне самостоятельную сущность художественного творчества, всеобъемлющий характер его влияния на действительность. Оно так же самостоятельно в своей природе и отношении к миру, как наука, мораль или религия. Как тесно они ни связаны с искусством, никому не придет в голову утверждать, что мораль или наука имеют своей целью и назначением формировать эстетическое чувство или воспитывать эстетический вкус. Хотя по-своему они способствуют распространению и утверждению эстетических идей, норм и ценностей.

Устойчивая тенденция превращать искусство в «образное» средство передачи нехудожественного содержания (имеющая своих ученых адептов) мешает выявить потребность, внутренний запрос, вожделение, формирующие именно эстетическое (сначала «грубое», а потом и «утонченное») отношение к действительности. Но лишь постольку, поскольку характер и содержание особого видового отношения, именуемого искусством, выявлены, можно попытаться объяснить политическое, нравственное или религиозное значение того или иного факта искусства. Именно в таком порядке — не иначе.

Вспомним, по словам В. Г. Белинского, в искусстве «что художественно, то уже и нравственно; что нехудожественно, может быть не безнравственно, но не может быть нравственно». Понятно, в живой практике искусства все обстоит сложнее, хитрее, капризнее, так что между нравственной значимостью произведения и его художественной ценностью может возникнуть некоторое несовпадение, даже противоречие. Но если говорить о норме, характеризующей подлинное искусство, то великий критик абсолютно прав: нравственность и художественность внутренне, органически взаимосвязаны, в идеале — сливаются друг с другом. Почему об этом приходится размышлять, напоминать? А потому, что многие из нас считают (почитайте внимательнее рецензии), что произведение может быть мало или совсем нехудожественным, но при этом вполне или очень нравственным. Эта логика относится не только к нравственному, но и политическому, философскому, атеистическому и так далее эффекту фильма. Например, в картине «Европейская история» И. Гостева, несмотря на актуальнейшую тему и участие именитых и очень талантливых актеров, политическое и художественное оказались разомкнутыми и связанными друг с другом, как вода и масло. Один из, к сожалению, многих примеров актуальности тезиса Белинского, игнорируемого не только творцами, но и критиками. Дело, впрочем, не в забвении правильного тезиса, принципа, а в пренебрежении природой искусства, которая, как «два в уме», должна постоянно витать в наших представлениях...

Искусство представляет собой един-

ственную, постоянно действующую «лабораторию» идеального (художественного) производства и воспроизводства человека и человеческого в жизни, чем, собственно, и объясняются неоднократные попытки (например, Шиллера, Достоевского) выдать искусство чуть ли не за основное средство исправления и совершенствования человека, мира в целом.

●

Два способа анализа кинематографического процесса. Один исходит из принципа «достигнуты успехи, но имеются существенные недостатки», подтверждая этот тезис соответствующим набором «положительных» и «отрицательных» примеров-иллюстраций. Способ, видимо, очень удобен для отчитывающихся, но откровенно метафизичен и бюрократичен по сути, так как омертвляет живой процесс творчества, сводя его к появлению «удачных» и «неудачных» картин, упуская из виду происходящие здесь подспудные сдвиги, изменения, тенденции, которые-то и определяют его фактическое состояние.

И есть другой способ анализа кинематографа, когда он рассматривается как целостное общественное образование, имеющее подобно любому живому явлению свои противоречия, сильные и слабые стороны, «проблематичные» ситуации и трудные вопросы, которые надо решать. Применяемый к кинопроцессу общественный масштаб выражается не в обилии общих мест и словесных оборотов типа «кинематограф должен...», а в умении увидеть в нем окно, открытое в мир, неотъемлемую часть развивающегося реального общественного и индивидуального сознания. В этом случае на первый план выходит анализ реальной диалектики: как в фильмах отзывается действительность и как тот или иной фильм отзовется в действительности.

Сегодня среди множества самых разных вопросов на первый план вышла проблема *соответствия кинематографа* (искусства вообще) *правде жизни*. Она обуславливает в конечном счете весь процесс превращения общественного сознания в общественную силу.

В этой связи следовало бы критически оценить две родственные, отчетливо проявившие себя в практике тенденции. Так, налицо сведение художественной правды к жизнеподобию, более или менее профессиональному скольжению по поверхности затронутых проблем и вопросов (нередко актуальных!), не идущему дальше передачи сугубо внешних примет современности (существование без сущности, быт — без бытия). Эта тенденция породила феномен квазиправдивого и мнимогражданственного фильма. Их часто именуют «серыми», «посредственными», и создается впечатление, что с правдой и современностью (содержание) в них «все в порядке», беда лишь в их недостаточной выразительности, зрелищности, яркости (форма). Но явление кинематографической серости надо бы оценить в широком социальном плане, а попутно внятнее объяснять суть самой серости (из чего складывается цветовая окраска фильма). Ведь так называемый серый и его вершинное название — «никакой» фильм совсем не случайно беспрепятственно попадает на экран, оттесняя и заслоняя собой талантливые произведения. Происходит это отнюдь не «по недосмотру» каких-то инстанций и лиц, как кто-то наивно полагает. Они, «серые», пока о них не заговорят во весь голос, кого-то очень устраивают именно своей пустотой, бессодержательностью, бессмысленностью. Устраивает именно то, что в них ничего не происходит, сплошная «тишь да гладь», что здесь все «как в кино», то есть не всерьез, без последствий. За такие фильмы в худшем случае пожурят, а вот за «Проверку на дорогах» или «Агонию», где война «какая-то не такая», к какой мы благодаря многим фильмам уже привыкли, и предреволюционная ситуация в России представлена не так, как опять же в уже известных нам филь-

мах, может и влететь. Серость, простите, планировалась, производилась вполне осмысленно, хотя, конечно, графы такой — «серый фильм» — не было. Серость в искусстве начинается с бегства от реальности, от правды жизни, с отсутствия позиции, чем, собственно, и соблазняется посредственность, не-личность.

Широко распространилась и другая тенденция — искусственная оптимизация действительности и ее реальных проблем, эксплуатирующая понятную тягу зрителя к идеальному. Как и в случае с «жизнеподобным» искусством, это тоже не что иное, как форма (респектабельная!) бегства от действительности, своеобразная подстановка «под жизнь» некоей схемы или выдача желаемого за сущее. Сюда входит весь «улыбательный» или «утешительный» кинематограф, так сказать, наш «отечественный» Голливуд, беда которого не в том, что он «утешает» и стремится вызвать «улыбку», просто развлечь зрителя, а в претензии на то, что эта сочиненная «квазидействительность» якобы и есть реальная жизнь (приметы послевоенного времени или гражданской войны воспроизводятся при этом с дотошностью, которой можно позавидовать). С неправдой фильмов этого рода справиться не просто: как правило, они идейно «выдержаны», безупречны в моральном отношении, пользуются поддержкой массового зрителя. Их потянулись производить даже некоторые талантливые наши кинематографисты (видимо, не от хорошей жизни). Действительно, очень удобно — не надо копаться и разбираться в реальных проблемах и ситуациях, достаточно знать, что «нужно» и «хорошо» и, руководствуясь принципом долженствования, морализовать там, где надо бы художественно исследовать действительность. Безусловно, искусство не только и не просто отражает жизнь, оно еще и творит мир. Однако между отражением и моделированием как актами сознания существует реальная связь, которую искусство не может нарушить безнаказанно (поразительные образцы кинематографической «небывальщины» можно обнаружить, если внимательнее вглядеться в экран).

●

Случайно набрел на интересное высказывание. «Хозяйственный расчет во всем, разумное маневрирование ресурсами, забота не о «вале», а о том, чтобы выпускаемая продукция была высокого качества и соответствовала современному уровню техники (иначе она не найдет потребителя)». Живущему в 1986 году оно интересно потому, что было высказано в 1967 году (секретарем парткома ленинградского объединения «Красная заря» В. Филатовой). Уже тогда было ясно, в каком направлении следует развивать наше общественное производство. И потому многие сейчас опасаются, а не постигнет ли та же участь нынешние наши надежды и усилия по коренной перестройке хозяйственного механизма. Отдаем ли мы себе, в частности, трезвый отчет в том, насколько мощны силы, препятствующие или просто не поддерживающие начатый в стране общественный процесс?

Можно дать типологический портрет противников, вольных или невольных зажимщиков перестройки (как это попытался сделать писатель А. Проханов в «Литературной России» от 18 апреля 1986 года). Тут и сторонники «сильной власти», для которых все средства хороши ради достижения цели; и чиновники, не желающие расставаться с удобными креслами, методами управления и привилегиями, которые не надо оплачивать личной ответственностью; и скептики, не раз обжигавшиеся на провозглашении перемен и благ, вплоть до «вот-вот» перехода к полному коммунизму; и обличители наших промахов и бед, не желающие принять соответствующую часть ответственности за них на себя; и рвачи и хапуги, рассовывающие по тайным углам награбленное и присвоенное нечестным путем, убеж-

денные в том, что «все еще обойдется», надо только терпеливо подождать; и другие. Ситуация осложняется не только тем, что многие «за» перестройку лишь на словах, но и тем, что она мыслится неким чудом, которое грядет само, и обязательно «сверху», куда все и глядят. Драматизм возникшей исторически ситуации, на мой взгляд, заключается в том, что перестройка рассчитана на всемерное развертывание начал самодеятельности и самоуправления, а в реальной практике она оказывается в прямой зависимости от позиции руководства ведомств, учреждений, которые далеко не все и не везде поддерживают ее на деле. Как выйти из положения? Перестройка — это процесс одновременно *технологический* (хозяйственный) и *социальный*, связанный с совершенствованием самих производственных отношений. Сохраняя единоначалие в технологических вопросах за руководством, необходимо весь социальный процесс перестройки сделать предметом непосредственного внимания и участия всех участников производства. Это и будет расширением начал самоуправления *на деле*.

●

Интересное суждение в письме читателя М. из Ульяновска по поводу моей книги «Сократ и мы»:

«...Многое радующее в книге не получило развития, а то даже и просто обмолвлено вскользь. Например, там, где Вы в связи с фильмом «Чужие письма» говорите о «пропущенных уроках» как общей тенденции воспитательной работы, которая еще не осмыслена нашими науками о воспитании. Тут Вы прикоснулись к мучительноволнующей проблеме, ко многим имеющей отношение. Я, скажем, с ужасом и болью обнаружил позже, чем надо, как много «уроков» пропущено мною. Например, я знал о существовании «Писем об эстетическом вопитании» Шиллера и даже пользовался чужими выписками из них, но только несколько месяцев назад впервые взял их в руки и прочел весь шестой том. Прочитал и почувствовал себя обманутым и ограбленным. Ведь то, что я прочел, узнал сейчас, я должен был прочесть лет сорок назад, и не только прочесть, а заложить в свой фундамент. Ибо с Шиллером — философом и эстетиком в фундаменте я бы и Маркса усваивал бы неизмеримо глубже и плодотворнее. Да, велики масштабы пропущенных и пропускаемых нами уроков. Верно, что именно общественное бытие определяет сознание. В том числе и отдельного человека. Однако содержание ежедневной практики для многих таково, что их сознание обречено пребывать в оцепенении. Вы правы: «духовные потребности индивида определяются серьезностью, важностью тех проблем, в решении которых он принимает самостоятельное творческое участие». Беда, если содержание общественной практики человека таково, что духовная культура обречена быть им «пропущенной». Прошу извинить меня за столь убогую прямолинейность суждений...»

●

Развитие *искусства кино* все очевиднее упирается в несовершенство *кинопроизводства*. Можно спорить, какая система функционирования и управления киноделом лучше, эффективнее, но есть вещи бесспорные.

Ясно, например, что Госкино создано для руководства кинематографом, а не кинокартинами, что входит в прерогативу киностудий. Кинематограф как целое не равно «сумме частей», то есть фильмов, это кинопроцесс, имеющий свои собственные закономерности и особенности, увы, малоизвестные. Почему экран давно уже заполнен серыми, «никакими» фильмами? Чем объяснить «затухание» историко-революционной темы, где за малым исключением в последние годы ничего существенного не произошло?! Почему не ладится дело с экранизацией классики? И т. д. и т. п. Эти общие (и вполне конкретные) вопросы по существу оказались «без-

ответными» прежде всего со стороны Госкино, призванного, повторим, управлять именно кинопроцессом. Зато неимоверно развилась практика дублирования работы студий (скажем, сценарная коллегия Госкино за 1985 год прочитала более 250 сценариев, сказав одним «да», другим — «нет»), базирующаяся, если вещи назвать своим именем, на недоверии к среднему и низшему звеньям кинопроизводства (студии, объединения, съемочные группы), подменяющая суть дела мелочной опекой, вмешательством в частности, контрольно-«цензорскими» функциями. Сложившаяся система явно *расточительна* в экономическом смысле и *унизительна* в моральном плане, так как изначально лишает самостоятельности, свободы решения и действий (а стало быть — и ответственности) как раз тех, кто непосредственно задумывает и производит будущий фильм. Подобная двуступенчатость, где вторая ступень по сути лишь повторяет первую, не прибавляя нового качества и оправдывая свой высокий статус правом давать «добро» на запуск в производство, несомненно очень устраивает так называемых «волевиков», приверженцев чисто волевого, волюнтаристского способа руководства духовным производством. Это детище экстенсивной экономики породило тип работника-управленца, которому чужды аналитика, прогнозирование, сама потребность в научном подходе к процессу духовного творчества. И когда видишь, как такие работники цепляются за старые методы руководства (симбиоз директивности с призывами «повысить», «усилить», «заострить» и т. п.), их можно понять — они другого не знают, не хотят и не умеют.

Даже не соглашаясь с тем, что бытующая система кинопроизводства есть «заговор посредственностей» (по выражению одного из талантливых наших режиссеров), надо признать, что таланту приходится трудно. Ему приходится пробиваться сквозь толщу всевозможных препятствий и препон, которые посредственный кинодеятель, обладающий крепкими локтями, «пробивной силой», обходит довольно легко. Достаточно назвать имена А. Германа, Э. Климова, Р. Быкова и других, вспомнить судьбу некоторых их картин, чтобы с этим согласиться. Разумеется, так не только в кино: почти двадцать лет Г. А. Илизарову из Кургана пришлось доказывать некоторым деятелям «от» и «около» науки, что он «не верблюд», а чудо-доктор, подтверждая свой талант не словами и обещаниями, а исцелением сотен и тысяч людей, принося обществу и государству, помимо всего прочего, еще и огромную экономическую выгоду. Да, сейчас он признан, увенчан. Но ведь даже не названы имена тех, кто ему мешал, препятствовал... Талант в любом деле — всенародное, общественное достояние, и безразличное или хищническое отношение к нему должно быть приравнено к хищениям в особо крупных размерах.

Каких бы недостатков кинопроизводства мы ни коснулись, суть проблемы обязательно упрется в изжившую себя систему отношений внутри его сложившейся системы, которая, может быть, кому-то и удобна, даже выгодна, но только не кино и не зрителю. Необходимо взломать укоренившуюся систему коллективной безответственности участников кинопроизводства, заменив ее экономическим (хозяйственным) механизмом, соответствующим природе духовного труда, стимулирующим высокое качество конечного результата — фильма. Об этом хорошо, убедительно было сказано в статьях Г. Чухрая в «Правде», А. Радова в «Советской России», Э. Лотяну в «Неделе». Никакой это не «кентавр» — кинематограф, как полагают Ю. Райзман и В. Наумов, и его нынешние проблемы проистекают не из якобы присущей ему двойственности, соединения в одном лице искусства и производства. Кино — это особая отрасль общественного (духовного) производства, где технологические и ор-

ганизационно-управленческие отношения должны соответствовать его назначению — созданию произведений высокого, настоящего искусства, а не просто более или менее развлекательного «зрелища», памятуя о ленинской альтернативе в понимании общественной функции кино. Суть вопроса не в том, чтобы усмирять конфликт между производством и искусством, утверждая примат второго над первым, а в гармоническом соответствии двух начал, в подчинении их высшему интересу и цели социалистического общественного производства — развитию человеческой личности.

●

Читая газеты, журналы... Сейчас нет недостатка в так называемых «острых выступлениях». Но как мало среди них таких, в которых авторы заглядывают «на дно колодца» описываемого факта, случая, события. Увы, *правда следствий* то и дело выдается *за правду причин*. Скрытая, потаенная причина, вызвавшая к жизни то или иное явление, как правило, так и остается неведомой ни читателю, ни, быть может, самому автору.

Итак из факта не извлечено *всеобщее*, что, собственно, и делает его общезначимым и общеинтересным. Но конкретное только тогда и становится по-настоящему конкретным, когда открывается его суть, его смысл, каузальная связь с другими подобными или родственными событию, факту, случаю явлениями. Собственно, действительно острых, смелых выступлений, то есть обладающих силой всеобщности, в печати не много — это те, где обнажена *причина* обнародованного факта...

Кто сосчитал, сколько их, «беспричинных» историй, не выпадающих в «осадок» общественного и индивидуального сознания, гуляет по нашему экрану?! Единственное, что извиняет их авторов,— от них редко *требуют* всеобщности, каузальности.

●

Кадровый вопрос: «Кто не имеет никакого отношения к искусству, не должен иметь никакого отношения к искусству» (Ежи Лец).

●

Кажется, меняется отношение к самому понятию «противоречие», которое мы применяем очень редко, робко, полустыдливо (со всевозможными оговорками) в характеристике явлений и событий, происходящих в нашем обществе. Выступая на конференции, посвященной актуальным проблемам политической экономии социализма (апрель 1985 года), я говорил, в частности, о том, что понятие это у нас слишком «заидеологизировано» и мало используется как рабочий инструмент научного анализа. Мы слишком догматичны в восприятии реальной практики, хотя и клянемся диалектикой.

●

Только догматик с его закоснелым, метафизическим складом ума ощущает противоречие как признак «распада» явления внутри себя, как чуть ли не крушение собственных устоев. Для диалектика противоречие отнюдь не знак «неблагополучия», а момент движения, развития явления. И он не будет «терпеть» противоречие внутри себя, а осознает необходимость и будет искать способ его «снятия», разрешения. О диалектике в собственном смысле слова можно вообще говорить всерьез лишь тогда, когда противоречие становится сознательно установленным принципом мышления, занятого построением окружающего мира и осознающего смысл этой работы.

●

Устав от бесплодных попыток наладить производство законным путем, инженер Жигаев добивается этого с помощью взятки другому должностному лицу. В полном соответствии с буквой закона суд его осуждает, а те, кто могли (и обязаны были!) ему помочь, как ни в чем не бывало

продолжают руководить... Смысл этой истории, описанной А. Бориным в очерке «Просители и благодетели» («ЛГ» от 21 января 1986 года), с юридической точки зрения не улавливается. Факт вопиющего несовпадения законности и целесообразности и драма самого правового сознания, попавшего, так сказать, в патовую ситуацию (законодательные акты, уложения, законы еще применяют, но они, отрываясь от реальности, уже утрачивают свою правомочность, справедливость), нуждаются в объяснении, которое под силу лишь политической экономии. Той, которая не сводит общественное производство к «производству вещей» и «производству идей», а видит его суть в производстве определенной общественной связи и общественных отношений, в конечном счете — некоего типа общественного человека. А это значит, что и наша сознательность, и нормы нашего поведения закладываются именно здесь, в лоне общественного производства, и если человек делает что-то не так, как надо, то причину следует искать прежде всего в фактически сложившихся и действующих производственных отношениях, а не в недостатках политико-воспитательных усилий тех или иных учреждений, социальных институтов. Недостаток сознательности, совестливости, просто порядочности, безусловно, фактор существенный, но сводить к нему все случаи проявления так называемого «отклоняющегося» или предосудительного поведения незачем. Это и не материалистично, и часто ничего не объясняет. Как в случае с инженером Жигаевым, которого никто не отважился упрекнуть в несознательности или бессовестности.

Жигаев бесспорно виноват. Мало ли на какие действия «провоцирует» нас живая практика?! Это не основание и не оправдание для поступков, расходящихся с правовыми или моральными установлениями общества. Вина Жигаева — безусловна. Но есть и беда инженера Жигаева. И потому он одновременно и жертва изжившего себя хозяйственного механизма. Исчерпала, изжила себя сама укоренившаяся *связь человека с трудом*, когда субъект производства оказывается всего лишь исполнителем, функционером, а не творцом, не автором и не хозяином планов, заданий, решений. Перед нами крайнее проявление такого разделения труда, при котором одни решают, ни за что или почти ни за что не отвечая, а другие отвечают, мало чего или почти ничего не решая. Нравственные нормы и правовые установления должны не просто совпадать с характером производственных отношений (фактически сложившихся!), но ими закладываться, на них и ими держаться. Если человек «задействован» в производстве чисто функциональным способом и выступает только исполнителем, то неизбежно будут воспроизводиться и такие «работнички», как антипод Жигаева — слесарь Кузьмин, и неизбежно будут повторяться «прецеденты» типа жигаевского решения проблемы. Если мы хотим серьезно, основательно оздоровить нравственный и духовный климат в обществе, надо прежде всего решительно *убрать объективные причины* для появления и распространения таких явлений, как приписки, взяточничество, толкачество, дефицит, авралы и вообще выполнение плана «любой ценой». Материализм XXVII съезда партии проявился прежде всего в том, что борьба за нравственное, духовное здоровье общества начата со сферы общественного производства, то есть с основы всех других сфер жизнедеятельности людей.

●

На семинаре в Болшево слушал размышления академика Л. на тему «технологического общества», как именуют это явление на Западе. Речь шла, в частности, о необходимости развивать так называемое «технологическое мышление», и прежде всего у инженеров, ученых, изобретателей, рабочих. Мы вступаем в эпоху, когда все более существенным в харак-

теристике зрелости общественного производства является не то, *что* произведено, а то, *как* это сделано и делается. Между тем у нас со школы прививается совсем иное отношение и мышление: например, кружки технического творчества ориентируются на изготовление чего-то такого, за что можно будет получить приз, премию, вымпел на районном, областном или республиканском смотре (вплоть до ВДНХ). В тени остается главное — насколько данное изделие или экспонат технологически грамотно, современно и экономически выгодно сделано. И в картинах (научно-популярных) много примеров того, что люди делают какие-то образцовые вещи, и делают это добротно, успешно, и нет картин о том, нужно ли вообще это делать или делать так, как это делают. Но в том-то и проблема, что массы людей производят продукцию, выполняют планы, которые не нужно производить, выполнять, а им это даже в голову не приходит. (Здесь я подумал: от многих «никаких» картин мы были бы избавлены, как говорится, уже в замысле, заинтересуйся авторы всерьез, насколько их будущее творение необходимо людям.)

Я спросил академика о препонах, мешающих развитию науки. Он на первый план выдвинул излишнюю *иерархичность*, затем *кастовость* (ненужную специализацию, обособление, тормозящее развитие) и общепринятый *способ делания карьеры*. Казалось бы, чтобы быстро продвинуться в науке, надо сделать то, чего до тебя никто не делал или делал не так экономно, как предложил ты. Нет, утвердился прямо противоположный принцип — не дай бог сделать что-то совершенно непохожее на то, что делали до тебя. Если защищены десять диссертаций на этой установке, пусть защищается и одиннадцатая. Хвалить не будут, но и ругать — тоже. (Ну прямо как в кино: все необычное, «странное», не сразу улавливаемое, как правило, встречается с недоверием — в лучшем случае, а в худшем — со всеми вытекающими для «новатора» последствиями...).

●

До недавнего времени я удивлялся и досадовал, наблюдая, как популярнейшая эстрадная певица (обладательница редкого дарования и завидного, по умению настоять на своем, характера) выходила на сцену, видимо, всерьез не задумываясь над тем, как она выглядит «со стороны». Прическа и излишества косметики, подчеркнуто «свободная» манера общения и поведения, когда раскованность трудно отличить от вульгарности, дурной «простоты», странное несоответствие «форс-мажорной» подачи песни и пустоты ее поэтического смысла — все это, казалось мне, результат отсутствия режиссуры, в которой актеры эстрадных жанров нуждаются не меньше (больше!) драматических и оперных. Короче, мне казалось, что проблема эта сугубо организационно-творческая. Теперь я думаю иначе. На такое поведение и исполнение, судя по всему, есть спрос, который и здесь, в сфере духовного производства, рождает предложение. Зал и телеаудитория очень неоднородны, и достаточно много набирается зрителей-слушателей, которым все это нравится, а певица знает, что она такая вот «свойская», «раскованная», «свободная» нравится как раз тем, кто, не стесняясь, громко заявляет о своих вкусах и требованиях. Воодушевленная массовой поддержкой, певица от спокойно-рекламного названия «Женщина, которая поет» смело переходит к программно-претенциозному — «Пришла и говорю». Неизвестно только, сознает ли она сама, что она вроде и «за», и «над» теми, кто ей внимает, столь безоговорочно доверяет, но все-таки не впереди...

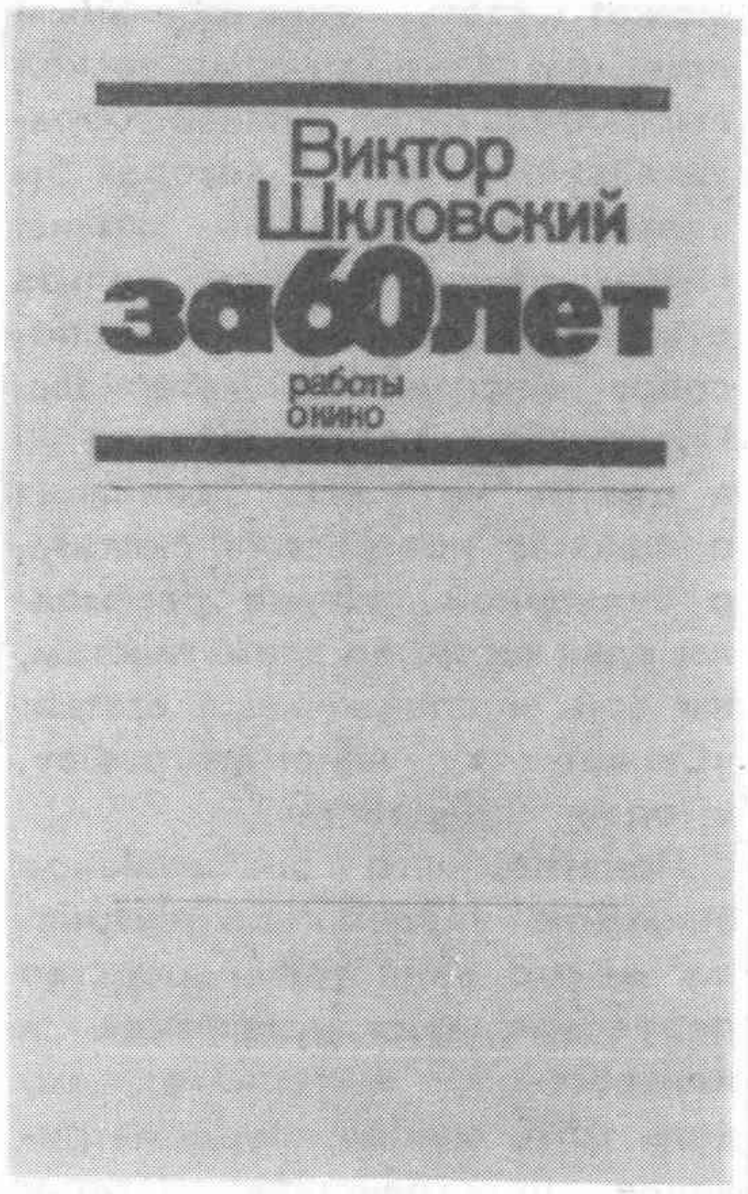
Знаю, что со мною не все согласятся. Скажут, тут «дело вкуса». Вот именно. Но, во-первых, перед нами как раз тот самый случай, когда о вкусах спорят. Во-вторых, с хорошим вкусом надо родиться, а если

тебе не повезло, то можно выработать манеры поведения и общения, как минимум, не противоречащие требованиям высокого вкуса. На примере Мирей Матье (она тоже может кому-то нравиться или не нравиться) хорошо видно, чего можно добиться посредством воспитания. Поза, жест, прическа, манера двигаться, мимика, костюм — все отобрано, продумано, выверено, отделано, ничто не отвлекает от главного — от песни, ее красоты и смысла. Талант у Аллы Пугачевой яркий и редкий — налицо. Но налицо и очевидная, обидная неспособность им умело и талантливо распорядиться. Нет глаза «со стороны», внимательного и заинтересованного, чтобы отшлифовать талант, освободить его от мишуры, наносного, вульгарного. Конечно, опекающий и диктующий свои требования Матье импрессарио Старк — бизнесмен, но он думает о том, как наилучшим образом представить талантливую певицу публике. Отчего же мы так невнимательны, безразличны и расточительны к таланту?..

●

Мы все единодушны в желании и мечте получить на экране настоящего героя — активного, деятельного, граждански зрелого, о чем непрестанно говорим на каждом пленуме и секретариатах Союза кинематографистов. Но надо бы договориться по некоторым важным вопросам, как говорится, уточнить позиции. Например, о том, что желаемого нами героя нельзя выдумать или сконструировать в сознании и воображении, даже самом буйном. Что и здесь надо оттолкнуться от живой жизни, не забывая сверить должное с сущим (спасибо А. Гельману и С. Микаэляну за Потапова, жаль, однако, что зрителю даже не намекнули, откуда берутся такие Потаповы, как они рождаются в самой рабочей среде). Что для появления такого героя еще предстоит расширить *проблемное поле* кинематографа, исходя из простой, но почему-то трудно усвояемой мысли, что причиной отсутствия желанного нам всем положительного героя является прежде всего беспроблемное или мелкопроблемное изображение действительности, в которой герою просто негде и не на чем себя проявить, показать свою силушку, ум, страсть. А если об этом договоримся, то можно пойти и чуточку дальше — и поговорить об узости и малости *социального пространства* действий и поступков киногероев. Они явно скованы в действиях и намерениях, им — просто очевидно! — негде развернуться, а когда они уже хотят и готовы развернуться, то либо появляется титр «конец фильма», либо не идут дальше слов. Они, наши экранные герои, очень уж боязливы, трусоваты — на риск, как правило, не идут, полагая, видимо, что в век науки надо поступать рационально, не донкихотствуя. За редким исключением, они давно уже не способны на поступок неожиданный, расходящийся с привычной логикой. Вообще это особая тема для киноведческого анализа — попытаться создать обобщенную картину того, *с чем, с кем и как* борются положительные герои наших фильмов. Целое исследование можно было бы провести о взаимоотношениях положительных и отрицательных героев, которые и понятийно, и реально связаны друг с другом изначально (понятие положительного не имеет смысла без отрицательного). Мы же все время говорим о положительном герое, не касаясь того, с кем и против чего он борется. Пусть столкнется с современным «главначпупсом» или «клопом» — и мы посмотрим, кто сильнее, чья возьмет...

*Окончание в следующем номере*




*Издано о кинематографе*

**Виктор Шкловский. За 60 лет. Работы о кино. М., «Искусство», 1985.**

Книгой «За 60 лет» Виктор Борисович Шкловский простился с нами. Заключается она словами: «Послесловия не будет».

Шкловский отказывается завершать книгу. У него было понимание того, что конец одной работы означает начало следующей.

Следующие книги будут написаны уже другими.

После торжества, кажется, по случаю его 75-летия я зашел к нему по редакционному делу. С порога он меня встретил словами: «Сегодня открыл том Ефрона на слово «старость», а там написано: «смотри «смерть». Ну, я не послушался».

Он, действительно, не послушался. Много работал и написал книги «Эйзенштейн», «Энергия заблуждения», сценарии телевизионных документальных фильмов «Жили-были», «Слово о Толстом», сценарий многосерийного телефильма «Дон Кихот», выпустил новое издание «Теории прозы», а также множество статей, в том числе и про кино, которые вошли в рецензируемый сборник.

Перечень внушительный. Но, разумеется, не в количестве сила того, что сделано Шкловским, а более всего и прежде всего — в качестве.

Под последним я подразумеваю не столько литературные достоинства написанного и даже не теоретическую глубину сделанного. Речь о другом. Речь о способности видеть явления искусства в развитии, в движении. Речь о способности самому находиться в развитии.

Это было как раз самое трудное. Этому нельзя не удивляться по сию пору. Какой-то был у него секрет. Впрочем, секрет этот он не раз раскрывал в своих книгах.

Когда-то, в самом начале своей работы в кино, он написал сценарий «Крылья холопа» о крестьянине, который решился полететь. Спустя много лет скажет: «Если человек в старой России построил себе крылья, то он любил — явно любил переделывать, или, скажем, пересматривать пространство» (с. 517).

Статьи и книги Шкловского как раз этим и являются — пересматриванием пространств. В данном случае пространств кинематографии от 20-х годов до нынешних десятилетий...

Мотор истории искусства работает на противоречиях, вернее, благодаря противоречиям.

Плоскость крыла, изобретенного холопом, героем Шкловского, противоречит воздушному потоку. Потому человек способен спорить с природным законом.

Плоскость паруса противоречит ветру. Потому судно способно двигаться вперед и даже против ветра.

Анализ Шкловским художественных реальностей часто сводится к обнажению противоречий, к их поиску. Написание сценариев — к их воссозданию.

По Шкловскому, сюжет «работает» тогда, когда он спорит с фабулой. Вещь стоит чего-либо, когда материал приходит в противоречие с приемом его подачи. Целые виды искусств могут плодотворно развиваться лишь при условии, что они оспаривают друг друга.

Самый эффект остранения (термин, введенный Шкловским) связан с воспроизведением противоречия между способом и предметом ви́дения. Идея в том, чтобы свои пять пальцев увидеть как чужие, увидеть словно незнакомые. «Он незнаком мне, как мои пять пальцев. Так нужно говорить о незнакомом»,— считает Шкловский. И тут же поясняет: «Если женщины знают себя, то потому, что часто меняют платья» (с. 22).

Чаплин интересен Шкловскому тем, что он показывает свои пять пальцев как незнакомые, что он позволяет все время менять точку зрения на мир и ощутить мир как нечто меняющееся и бесконечно разнообразное. Чаплин для Шкловского — образцовый прием, разбивающий непротиворечивый взгляд на мир и само непротиворечивое ви́дение.

С другой стороны, понятно, почему Шкловскому так не нравится «Коллежский регистратор» с Москвиным в главной роли. У Пушкина, как показывает Шкловский, традиционный сюжет спародирован, переосмыслен, то есть перевернут: «обманщик» не губит дочь бедного смотрителя, а делает ее счастливой. Режиссер же Ю. Желябужский возвращает традиционной истории традиционный мелодраматический эффект. Зритель увидел знакомое как хорошо знакомое.

«Но, как всем известно,— писал Шкловский,— люди любят видеть новое таким, каким они его себе представляют» (с. 152). А уж не новое — тем более. Анализ «Войны и мира» Кинга Видора и «Белых ночей» Ивана Пырьева обнаруживает эту печальную склонность кинематографа не просто использовать стереотипы массового сознания, но и всеми возможными силами их культивировать и консервировать. «Любовь существует,— заметил Шкловский,— пока есть разница, есть удивление или разлука» (с. 22).

И то, и другое, и третье — это ведь тоже способ остранения. О целом тоже можно судить, ощутив значение части или частности. Как о движении — по остановкам.

Кино, видимо, тем и привлекло теоретика и практика литературы Шкловского, что оно позволяло разъединять и соединять целое, расщеплять непрерывное движение на фазы. Здесь, видимо, заключена разгадка острого интереса литературоведа к кинематографу, причем литературоведа определенной школы — ОПОЯЗА. Примечателен столь же острый интерес к новому искусству другого опоязовца — Юрия Тынянова.

Они заметили разницу между чисто эмпирическим материалом и материалом литературным, материалом слова и стали исследовать принцип конструктивного взаимодействия сюжета и фабулы, иными словами, изучать способ ви́дения и предмет ви́дения. Начинающий в ту пору кинематограф оказался хорошей моделью, позволившей проверить эти теоретические предположения и положения.

В книге «Моталка» Шкловский рассказывает о том, как он оказался на кинофабрике, где попробовал свои силы в качестве «перемонтажера» заграничных картин. Тогда же он сделал открытие, аналогичное известному «эффекту Кулешова». Первое, что он заметил,— определенную автономию пленки, как материала кинематографического, от заснятого объекта. Кинематографический материал можно было пощупать: «пленка путалась в руках». Но самое главное заключалось в том, что посредством перестановок кусков пленки можно было радикально изменять смысл зафиксированного события. «...Я из двух братьев-двойников — одного добродетельного, а другого злодея — сделал одного человека с двойной жизнью, коварного злодея, и он погиб у меня за своего брата, и от него отвернулись все его родственники» (с. 43).

Перемонтаж, конечно, давал более убедительные доказательства могущества ножниц и клея, нежели так называемая нормальная «сборка» картины из отснятого материала по заранее обдуманному плану.

Новации Шкловского и его единомышленников по «формальной школе» в литературоведении прояснили неожиданным образом теоретическую суть новаций советского кинематографа 20-х годов, того кинематографа, который был назван монтажным.

Шкловский пишет о всех сколько-нибудь заметных фигурах и событиях тех лет, и всегда в поле его зрения система приемов, с помощью которых мастер воздействует на материал. Заметно, что Шкловский пристально и напряженно следит за расширением и приумножением арсенала этих приемов. Межкадровый монтаж, как он ни силен и ни эффективен, не может стать универсальным приемом кинематографической выразительности. Нужна изобразительная пластика которая бы взламывала плоскость экрана. Нужны резкие ракурсы. Нельзя отказываться от сюжетных способов остранения материала. Поэтому сценарная проблема — в центре интереса. Замечания о законах построения сюжета, о сценарной технике рассыпаны едва ли не по всем текстам, но есть и специальные статьи: «Сюжет в кинематографе», «Подвиг сценариста».

Понятно, что значительное внимание уделено эксцентризму — это ведь тоже средство переосмысления известного и неизвестного материала, это ведь тоже способ «пересматривания пространства». Статьи Шкловского о «фэксах» — едва ли не самое проницательное, что было сказано теоретиками и критиками об этой школе в советском кино. Наконец, обратим внимание на то, какое большое место в размышлениях Шкловского о кинематографе занимает, если можно так выразиться, традиционалистский элемент — актер.

Надо помнить, что киноноваторы актера, мягко говоря, недолюбливали. Уточним: недолюбливали актера в его традиционном значении, недолюбливали его театральную природу, его сценическую функцию. Не углубляясь в теоретическую суть этого вопроса, что потребовало бы много места, можно заметить следующее: актер из старой традиционалистской ленты способствовал автоматическому восприятию материала, то есть непротиворечивому восприятию — не ви́дению, а узнаванию. Зритель подпадал под обаяние того или иного актера и шел за ним, как слепой за поводырем. Эту склонность часто бессознательно, но одинаково чутко ощущали новаторы разных школ — и «фэксы», и кулешовцы, и Эйзенштейн. Возникла тенденция к полному отказу от актера, наиболее последовательная у Вертова. Но были и компромис-

сные варианты — Эйзенштейн, и довольно четкие намерения «фэксов» перестроить самого актера, изменить его природу, сделать его инструментом остранения.

Шкловский очень хорошо понимал, что борьба с актером — «звездой» — это борьба с автоматизмом в кинотворчестве и в зрительском восприятии. Но он также понимал, что полная и абсолютная победа здесь не нужна. Это была бы Пиррова победа, она таила в себе угрозу полного разрыва со зрителем. По Шкловскому, нужна не победа, а именно борьба. Ее плодотворность тем очевиднее, чем сильнее сопротивление исконной театральной природы актера. Этим объясняется его терпимое отношение к «звезде». Она для него тоже материал, который следует пересмотреть и переосмыслить. «Звезду» надо поставить в непривычное положение. Она по крайней мере должна себя пародировать. Это умела делать Александра Хохлова, за что ее особенно ценил Шкловский. Он ценил «фэксовских» актеров за умение движением изменять пространство.

Но самой его постоянной любовью был Чаплин, которому он посвятил много вдохновенных страниц. Сегодня можно лучше понять мотивы этой привязанности. Чаплин соединял в себе актерскую технику остранения со сценарной и режиссерской. Мир под пристальным взглядом чаплиновской маски как бы переворачивался раз, другой, третий — и так до бесконечности. Дорога, которой шел Чаплин, была бесконечной. Как и дорога другого спутника Шкловского — Дон Кихота. Шкловский сделал замечательное и важное открытие — он объяснил имманентный закон их движения: они могли двигаться, лишь преодолевая препятствия, лишь против течения или против ветра. Или, по крайней мере, в направлении, обратном тому, в каком вращается Земля.

Об этом он сказал по-другому, более афористично, а значит, и более емко: у искусства нет завтрашних дорог, оно может двигаться только той дорогой, которую само и создает.

Эксцентризм в свое время толковался как бо́лезнь роста. Теперь, вместе со Шкловским углубляясь в природу этой «болезни», понимаешь, что эксцентризм был условием роста, импульсом роста. Борьба с материалом оборачивалась углубленным его пониманием. К этому инстинктивно и сознательно стремились «фэксы», и именно это в них угадал Шкловский. «Может быть,— писал он,— эксцентризм обозначил переход внимания с конструкции на материал». И дальше догадка подтверждается: «Любопытно, что именно люди, прошедшие через эксцентризм, сумели овладеть новым материалом» (с. 143). В 30-е годы выяснится, что люди, прошедшие через эксцентризм,— Козинцев, Москвин, Еней, Трауберг,— сумели овладеть и новым человеком: я имею в виду трилогию о Максиме.

Беспокоясь об остроте противоречий, Шкловский беспокоится о паритете спорящих сторон. Свидетельством кризиса развития того или иного направления, той или иной кинематографической школы для него каждый раз становится неравенство сторон. Он пишет статью «Куда шагает Дзига Вертов?», где ставит в вину режиссеру то обстоятельство, что он радикально деформирует хроникальный материал, что материал утрачивает свою самоценность, свою суверенность. Именно поэтому у Шкловского возникает потребность, которую он, как всегда, выражает парадоксальным образом: «Я хочу знать номер паровоза, который лежит на боку в картине Вертова» (с. 79).

Дело, разумеется, не в самом номере паровоза — дело в самоценности той реальности, которую по-своему деформирует уже съемочный аппарат. Отношение к вещи заменяет вещь. В оценке Вертова Шкловский был тогда, в 1926 году, не прав, что́ он в 1983 году признал. Неправота его заключалась в том, что он рассматривал творчество Вертова в рамках документального кинематографа, тогда как на самом деле режиссер уже переступил границу и занял ту часть территории художественного кинематографа, которая называлась поэтической и на которой Вертов был волен обращаться с реалиями действительности так, как этого требовала логика его художественного самовыражения.

Но в принципе, в теоретическом отношении Шкловский был прав. И практика советского кино 30-х и 40-х годов в этом убедила. Действительно, в монтажном кинематографе 20-х годов отношение к вещи стало слишком заметно доминировать над самой вещью. Сергей Эйзенштейн пытался разрешить кризисную ситуацию переходом от «логического монтажа» (выражение Шкловского) к монтажу интеллектуальному, который позволял как угодно долго развертывать каждый из предметов. «Октябрь» — самое полное торжество интеллектуального монтажа, по мнению Шкловского. «Здесь каждый предмет,— констатировал он,— распадался, метафоризировался... И Эйзенштейн создал ленту стиля «советского барокко». Казалось, что Октябрьскую революцию делали статуи. Статуи мифологические, исторические, бронзовые, статуи на крышах, львы на мостиках, слоны, идолы, статуэтки. Митинг скульптуры» (с. 115).

Словом, вышла рокировка: вещи из объектов стали субъектами. Вещи на экране получили невиданную прежде свободу самовыражения. Живому человеку среди них нечего было больше делать. Живому человеку в зрительном зале тоже не много было работы: он чувствовал себя свободным от самого себя, от своего эмоционального и социального опыта. «Отношение» утратило значение «ощутимого момента».

Шкловский, который был одним из апологетов эксцентризма, а также «логического монтажа», а также монтажа интеллектуального, едва ли не первым из теоретиков почувствовал и осознал кризисную ситуацию. «Энергия заблуждения» помогла прояснить эту ситуацию. Он публикует свою знаменитую статью «Конец барокко. Письмо Эйзенштейну», где не без пафоса провозглашает: «Время барокко прошло. Наступает непрерывное искусство» (с. 152).

Это было сказано в 1932 году, а через два года появился «Чапаев», и зашифрованная мысль, переданная в словах «наступает непрерывное искусство», стала очевидной. «Чапаев» — пример такого искусства.

Эйзенштейну адресованы слова в той же статье: «...Вы перешли к самому трудному, отказались от патетики и передали оценку зрителю» (с. 152). Но тогда они были скорее подсказкой, нежели констатацией реальности. Реальностью они стали в «Чапаеве». Теоретическую значимость «Чапаева» для советского кино как раз и можно осмыслить, следуя за концепцией Шкловского. Он выводит, казалось бы, неожиданным образом ленту Васильевых из «Октября» и довольно убедительно показывает, как «энергия заблуждения» Эйзенштейна сделала возможным открытие Васильевых. Последние сделали то, к чему призывал Шкловский Эйзенштейна: сняли «простую вещь... как простую» и вернули зрителю ощутимость его точки зрения.

Означало ли это простое возвращение к традиционному кинематографу, против которого, как известно, и подняли бунт новаторы, в числе которых были и Эйзенштейн, и сам Шкловский?

Вопрос естественный, и на первый взгляд кажется, что ответ на него можно дать только утвердительный. Если вновь в конструкции зрелища занимает столь значительное место точка зрения массового зрителя, то возникает опасность непротиворечивого построения, ориентированного не на ви́дение, а на узнавание знакомого как знакомого. Именно поэтому так важно здесь до конца понять развитие теоретической концепции Шкловского.

Теперь, в 30-е годы, он в основание художественной конструкции ставит не материал и способ его подачи: противоречивое единство теперь должны составлять разные точки зрения. Спорить и конфликтовать должны именно они — сближаться, расходиться, покрывать одна другую, переходить одна в другую.

Монтажный кинематограф раскалывал мир на множество предметов. Единственное, что его вновь собирало и объединяло, так это точка зрения автора, которая была единственной. Новый этап кинематографии знаменовал уже более сложное единство. Он предполагал единство множественных отношений. Достичь его прежними способами не представлялось возможным. Шкловский это раньше и лучше других понял. Потому он обращается к классике, потому он теперь отводит столь значительное место сюжету, который как раз и позволяет создавать и разрешать противоречия между различными точками зрения. В «Чапаеве» «то, что в эйзенштейновской кинематографии было презрением к сюжету, а следовательно, только пародированием сюжета, стало новым сюжетом» (с. 168).

Из наследия Шкловского можно извлечь очень важный методологический урок: он никогда не старался помирить старое с новым, хотя ценил то и другое. Более всего он старался их «поссорить» и столкнуть, диалектически сопоставить. Делалось это в интересах движения искусства. И в интересах понимания этого движения.

Для Шкловского идеальный образец такой методы — сервантесовский «Дон Кихот».

«Дон Кихот революционер, потому что он хочет блага человечеству, хочет Золотого века, но он реакционен в глубоком философском смысле этого слова, как всякий герой-реставратор». Старый мир испытывает новый на традиционную гуманистичность. «...Сервантес... исследовал старым новое...» (с. 269). Потому Сервантесу нужен героико-комический или комично-героичный Дон Кихот.

Шкловский обращает внимание на определенную непротиворечивость Дон Кихота в фильме Г. Козинцева, где он только трогателен. Это тормозит движение. Это обедняет понимание сущностных процессов. Получается, что человечество движется, видя самое себя как-то неотчетливо. Для Шкловского Дон Кихот — это человечество, дорога которого — история цивилизации. Но вся сложность заключается еще и в том, что Дон Кихот — это и инструмент, посредством которого человечество заглядывает в будущее. Инструмент до известной степени универсальный. Потому Шкловский и не расставался с ним всю жизнь, до самых последних дней.

В последние годы он написал многосерийный сценарий «Дон Кихот». В другой своей книге отметил: «Не знаю, сколько лет я прошагал рядом с Санчо Пансой и его ослом для того, чтобы понять Дон Кихота. Кажется, семьдесят. Но это не так уж много»[1].

Шкловский осознает себя оруженосцем, и он им несомненно был. И он стал Дон Кихотом. Он научился разгадывать будущее.

Последние страницы книги «За 60 лет» посвящены телевидению («Неразгаданный сон»). Телевидение увидено и понято как искусство будущего. Он смотрел те же телепередачи, что и мы, но прозрел ту суть, которой еще предстоит стать явлением. «Воскрешение слова» — это и есть телевидение. Звучащее, живое слово, притиснутое

[1] Шкловский Виктор. О теории прозы. М., 1983, с. 379.

толщей печатных томов, взмыло сначала вверх, потом переселилось на экран, а потом решило поискать себе собеседников поближе — в нашей же комнате. Живая стихия устной речи заполнила нашу, казалось, уже оглохшую жизнь» (с. 506).

А в свете будущего, в зеркале будущего особенно хорошо видны искаженные черты настоящего. Телевидение напоминает ему неправдоподобного ребенка, который заговорил вместе с рождением. Это «избалованный ребенок». Дикторы ему напоминают заговорившие фотографии. Он пишет об автоматизме словоговорения, вернее, словопроговаривания. За этим — более широкая мысль. Шкловский касается вопроса о бессознательности новой формы знания и об опасности подобной формы. Мало того, что она теснит книгу, кино, театр. «Боюсь,— пишет Шкловский,— что скоро оно (телевидение.— *Ю. Б.*) вытеснит само себя» (с. 508).

Главный парадокс, по Шкловскому, состоит в том, что не мы овладели телевидением, а телевидение захватило власть над нами. Трудно удержаться от того, чтобы не привести еще один афоризм Шкловского: «Телевидение — это сон с открытыми глазами. Это сон, смысл которого мы еще не разгадали» (с. 510). Выход в том, чтобы повторить подвиг Санчо Пансы — попытаться увидеть себя со стороны, то есть сделать ви́дение противоречивым.

Замечания Шкловского о телевидении не претендуют на то, чтобы стать послесловием к размышлениям теоретика кинематографа. Они выглядят эпиграфом к новым исследованиям о новой области художественного творчества.

Впрочем, и вся книга «За 60 лет» может — точнее, не может не быть эпиграфом к новым работам и в литературе, и в кино, и в телевидении.

Послесловия нет, и не надо. На поздравления с 88-летием он заметил, как всегда, и в шутку и всерьез, что теперь вечность ему гарантирована. Две восьмерки, положенные горизонтально, означают бесконечность.

На бесконечную жизнь он вряд ли надеялся. Но стремился жить для бесконечности. Потому писал: «Я старый человек. Настолько старый, что уже молодею, потому что какой-то частью принадлежу будущему»[2].

Шкловский — как его книга, о которой он сказал: «новая старая». Прошлое и будущее в его мышлении идут без запятой.

Секрет бесконечной значимости книг Шкловского, в сущности, прост. Он жил, обдумывая свою жизнь. Он мыслил, обдумывая метод своего мышления.

Он противоречил ветрам и течениям, а те в ответ умножали энергию его мысли.

*Ю. Богомолов*

---

[2] Шкловский Виктор. О теории прозы, с. 377.

## В редакционно-издательском отделе ВБПК

Книги и брошюры, изданные Всесоюзным бюро пропаганды киноискусства, известны каждому любителю кино. Затрагивая различные вопросы теории и истории киноискусства, его современной практики, эти небольшие книжки делают их достоянием широкого круга читателей. А буклеты серии «Мастера советского и зарубежного кино» можно по праву назвать популярнейшими изданиями о кинематографе.

О новых книгах, которые будут изданы в ближайшее время ВБПК, рассказывают в редакционно-издательском отделе.

— «Пегас стучится на студию, или С кого начинается кино» — так называется книга Бориса Медового. В ней — три портрета драматургов: Константина Славина, Виктора Мережко, Александра Гельмана. Рассказывая об известных советских сценаристах, автор вводит читателя в круг принципиальных вопросов развития современной кинодраматургии.

Михаил Заплатин — сценарист, режиссер и оператор документального кино. Его книга «Весной там поют глухари» — увлекательный рассказ о кинопутешествиях автора по Северному Уралу и Зауралью, об интересных встречах и происшествиях во время съемок.

В разделе зарубежного кинематографа выходит в свет книга В. Баскакова «Агрессивный экран Запада». Новая работа известного киноведа и критика, много занимающегося вопросами зарубежного кино, дает глубокий и точный анализ тенденций в современном западном киноискусстве.

В скором времени появятся и новые выпуски серии «Мастера советского и зарубежного кино». Это три творческих портрета: известной латвийской актрисы В. Артмане (автор И. Сосновский), актера и режиссера В. Басова (автор буклета А. Кагарлицкая), актрисы Т. Догилевой (автор Т. Хлоплянкина).

Выйдет также ряд детских книжек с красочными картинками-кадрами из мультфильмов-сказок. Адресованы эти выпуски не только маленьким советским читателям, но и детям Кубы, Болгарии, Польши.

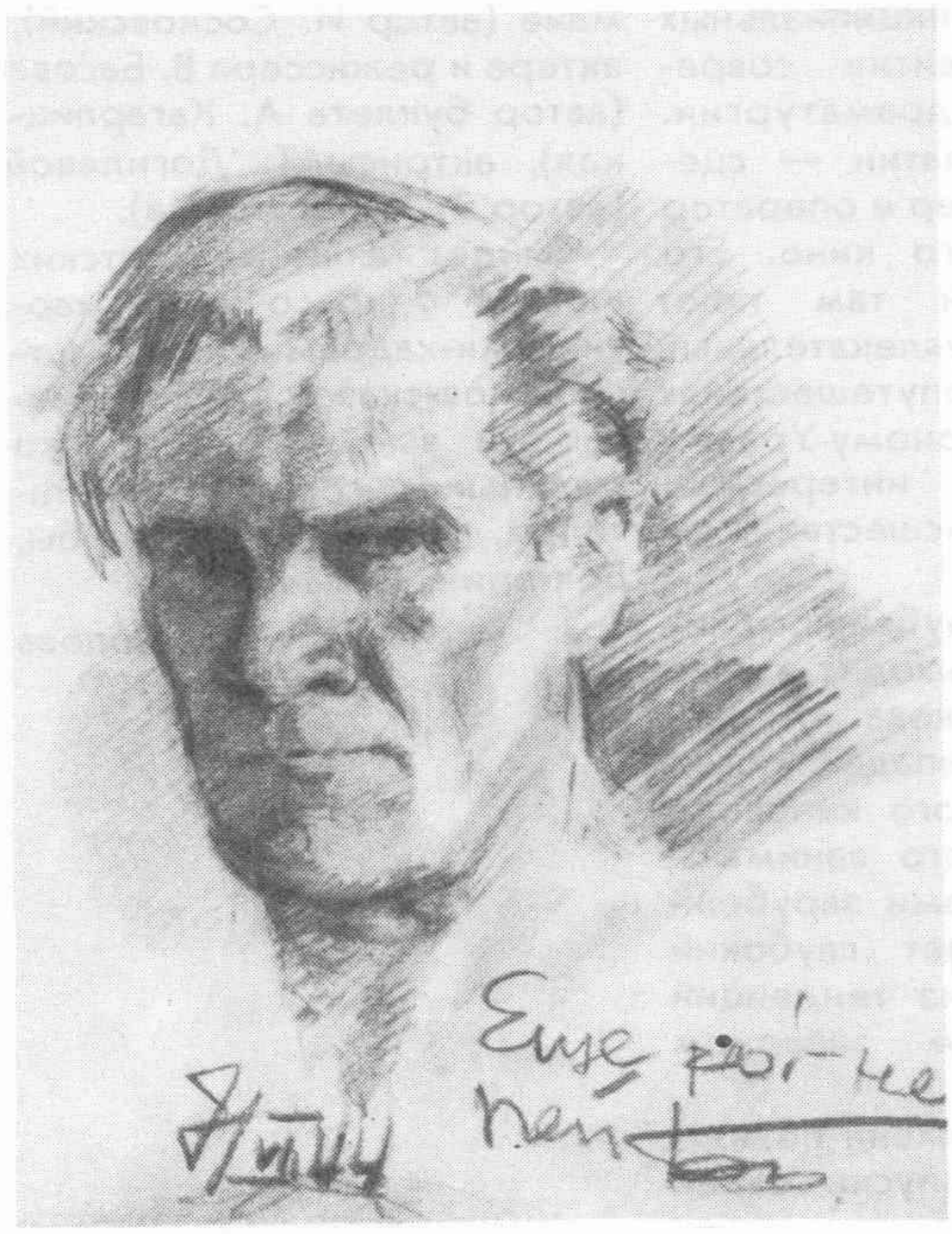
*Е. Попова*

Юрий ЕРЗИНКЯН

# Царь-режиссер Борис Барнет

Мемуары и публикации

*Б. Барнет.*
*Автопортрет.*
*Ереван. 1944 г.*



В суровом военном сорок четвертом мне посчастливилось в течение года находиться в творческом соприкосновении с замечательным кинорежиссером Борисом Васильевичем Барнетом — быть в числе его учеников, единомышленников, друзей.

Снимал Борис Васильевич тогда, в сорок четвертом, фильм «Однажды ночью». Пожалуй, первым, нарушая сложившиеся традиции, Барнет попытался рассказать о войне, ратном подвиге, нравственных особенностях советского патриотизма тихим, задумчивым, чуть грустным голосом. И, вероятно, поэтому фильм «Однажды ночью» не был сразу оценен по достоинству.

О Барнете в те годы в кинематографических кругах рассказывали легенды. Его считали режиссером исключительным, необычайным, даже гениальным.

Сергей Михайлович Эйзенштейн шутил:

— У нас на Руси три царя — Царь-колокол, Царь-пушка и Царь-режиссер Борис Барнет.

Барнет был удивительно красив и гармоничен.

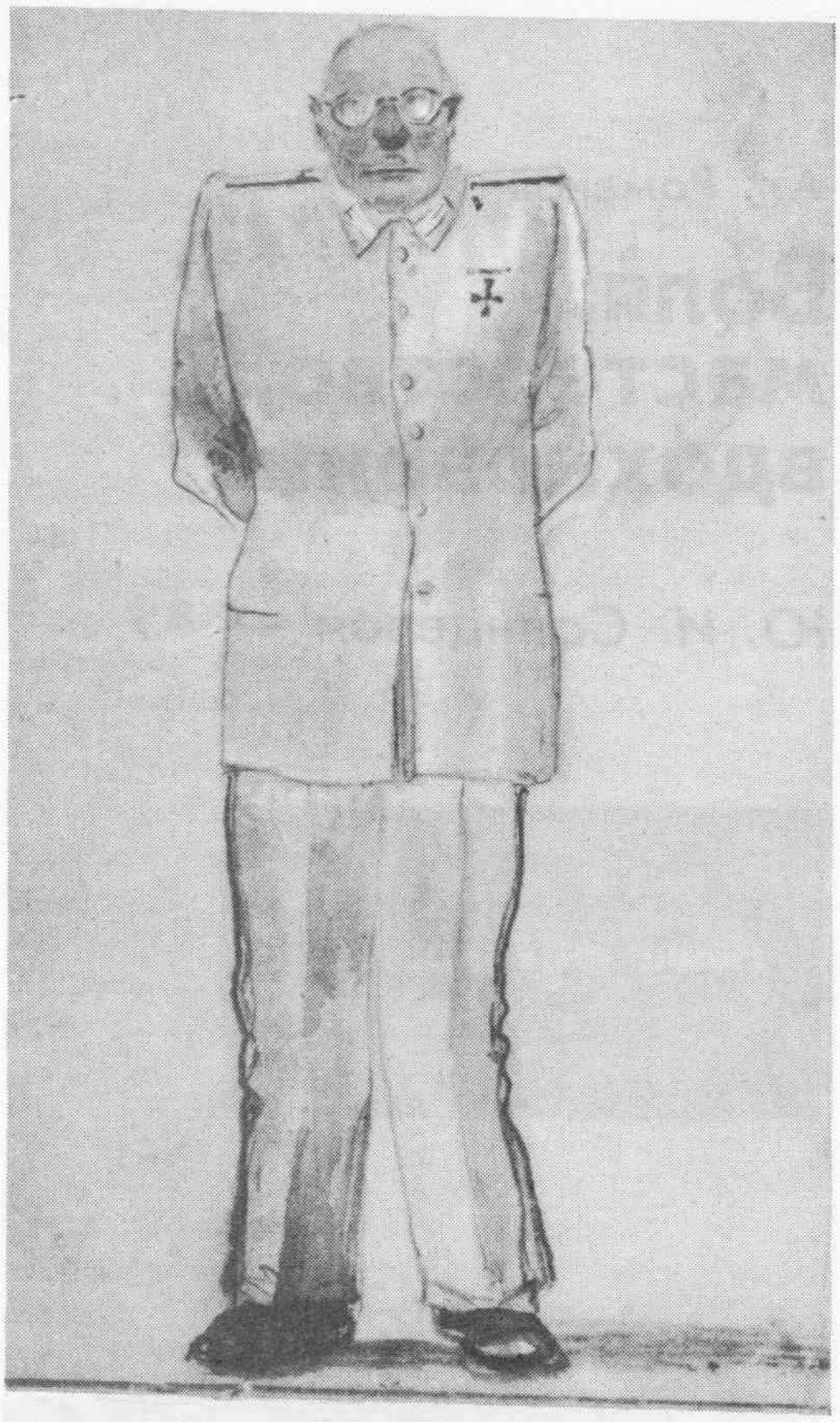
Гигантская, плотно сколоченная фигура атлета. Большая красивая голова. Высокий лоб, правильный, с чуть раздутыми ноздрями нос, удивительные глаза — то задорно сияющие, то лукавые, то печальные...

Барнет был человеком большой и сложной культуры — необыкновенной одаренности. Одаренности синтетической. Он был равно талантлив в литературе, живописи, актерском искусстве...

Барнет был неисправимым мечтателем. За ним незаслуженно утвердилась слава человека легкомысленного — репутация фантазера.

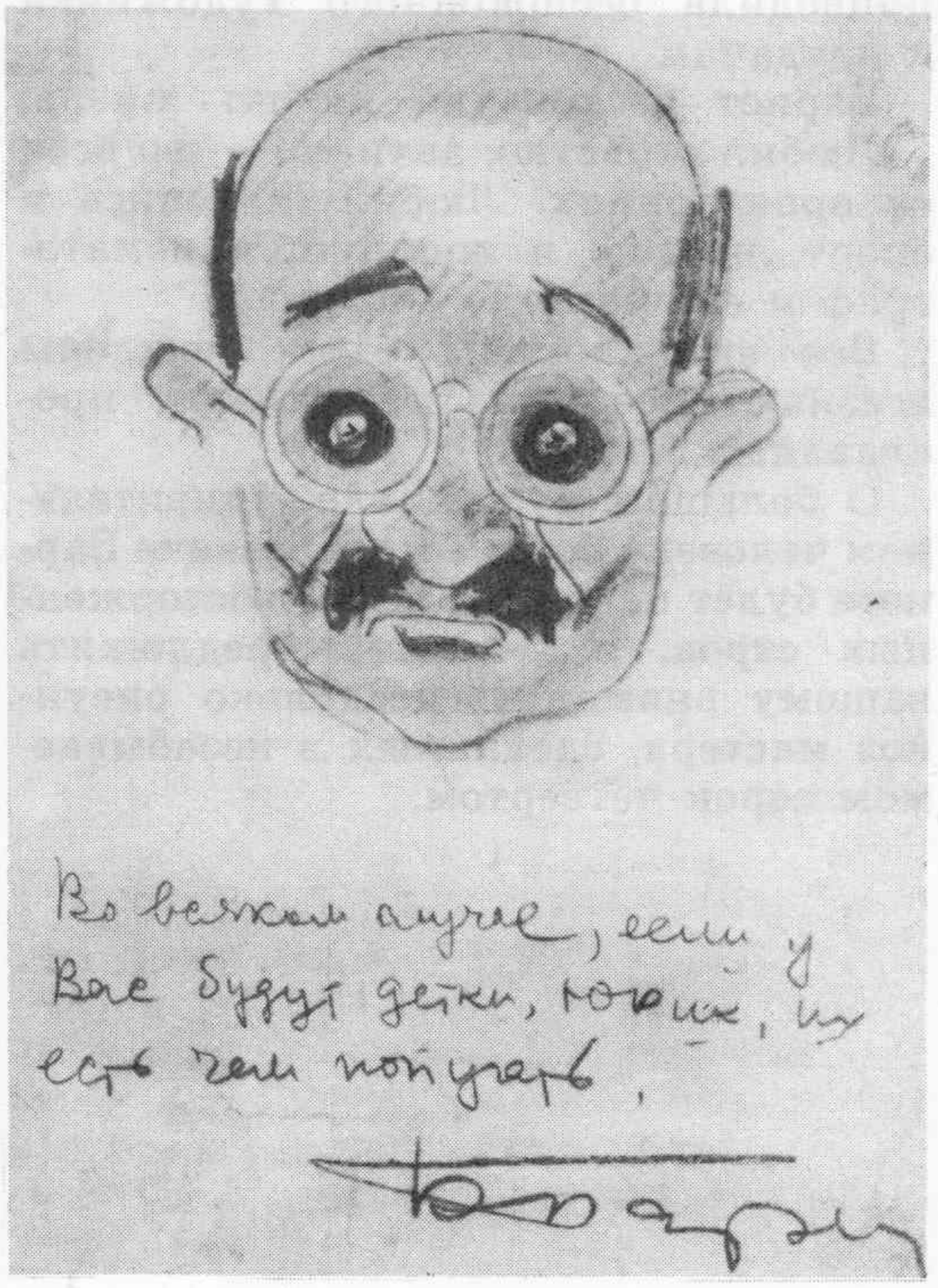
«Легкомыслие» Барнета заключалось в «неразборчивой» любви ко всему живому, броскому, неординарному — нарушающему сложившиеся представления о солидности и добропорядочности.

«Бесхарактерность» — в покорности превратностям режиссерской



*Эскизы костюмов к фильму «Однажды ночью».*

*Дружеский шарж на директора киностудии «Арменфильм» Гр. Аветисова.*



*Портрет кинорежиссера Юрия Ерзинкяна*

Ал. Романов

# Воля, мастерство, вдохновение

## Ю. И. Солнцевой — 85

Наши юбиляры

судьбы, во всеядности, которая порой приводила беспокойного художника к неудачам.

Барнет бесконечно любил жизнь. Любил страстно, активно — во всех ее проявлениях. Любил живопись и спорт, поэзию и женщин, кинематограф и скачки...

Все его картины были рождены жизнью. Все они утверждают, прославляют жизнь.

О большом художнике, удивительном человеке Борисе Васильевиче Барнете будет написано много восторженных строк, я же хочу предложить вашему вниманию несколько рисунков мастера, сделанных в незабываемом сорок четвертом.

Юлия Солнцева... Ее имя давно вошло в историю советского киноискусства.

Талантливая актриса немого кино, после дебюта в роли Аэлиты в одноименном фильме Я. Протазанова получившая широкое признание, Солнцева вскоре после встречи с Довженко сменила профессию, чтобы быть рядом с ним в качестве его ассистента и сорежиссера. Она творчески восприняла отношение Александра Довженко к искусству кино как к мощной ветви духовной жизни народа.

Тридцать лет без малого — до безвременной кончины Довженко и тридцать лет после нее — все эти годы были Юлией Ипполитовной посвящены ревностному воплощению на экране художественных идей и творческих замыслов великого мастера. В фильмах, созданных ею по сценариям и прозе Довженко, ощутимо переданы и ее собственный художественный опыт, ее творческая индивидуальность. Они проявились и в картинах «Такие высокие горы», «Мир в трех измерениях». Смотреть на жизнь широко открытыми глазами, видеть все — и радующие советских людей положительные явления, и огорчающие каждого честного человека явления негативные — таким представляется нам творческий принцип Юлии Солнцевой.

Этот подход к художественному отражению на экране жизненной правды тем более примечателен, что искусство кинематографа идет вперед стремительно. Его поступательное движение отвечает запросам времени. Социальная тема в искусстве становится в наши дни не просто значительной или ведущей, она определяет художественное творчество в сфере кино и телевидения.

Еще в 1935 году Довженко убежденно говорил о том, что материалом кинематографии является день сегодняшний. Он утверждал уже тогда необходимость для советского художника «культивировать в себе понимание и ощущение новых *категорий*, несвойственных в прошлом никаким другим социальным формациям».

Подобное понимание и ощущение мы находим в творчестве Солнцевой. Как художник она вся в проблемах своего времени. Она продолжила довженковский поиск положительного героя, идеального героя, которому принадлежит будущее. Таков богатырь из народа председатель колхоза Савва Зарудный, таков генерал Игнат Федорченко, таков бессмертный сержант Иван Орлюк, таков, наконец, рабочий-металлург, математик и философ Федор Тимофеевич Боярышев.

Поставив перед собой поистине грандиозную задачу — превратить в фильмы неосуществленные сценарии, воплотить на экране вдохновенные замыслы Довженко, Юлия Ипполитовна Солнцева решила эту задачу, которая многим казалась невыполнимой.

Но не только это.

Она восстановила в первозданном виде все немые и звуковые художественные фильмы Довженко.

Наконец, она собрала, систематизировала и подготовила к печати богатейшее литературное наследие Довженко — его сценарии, пьесы, рассказы, очерки, статьи, стенограммы лекций и выступлений, дневники и письма. Она — составитель четырехтомного собрания сочинений классика мировой кинематографии и многих сборников. С ее участием готовились все научные конференции, посвященные творчеству Довженко. Без ее советов и помощи не обходится ни один исследователь-довженковед. В довженковедении немало ее забот и усилий.

Николай Тихонов писал, что Юлия Солнцева — человек большого дарования, упорства, сильной воли, мастер художественный и вдохновенный. Да, именно такой мы знаем Юлию Ипполитовну. Она продолжает работать, не ведая усталости. И мы от всей души желаем ей крепкого здоровья еще на долгие годы и успехов ее творческим планам.

## За рубежом

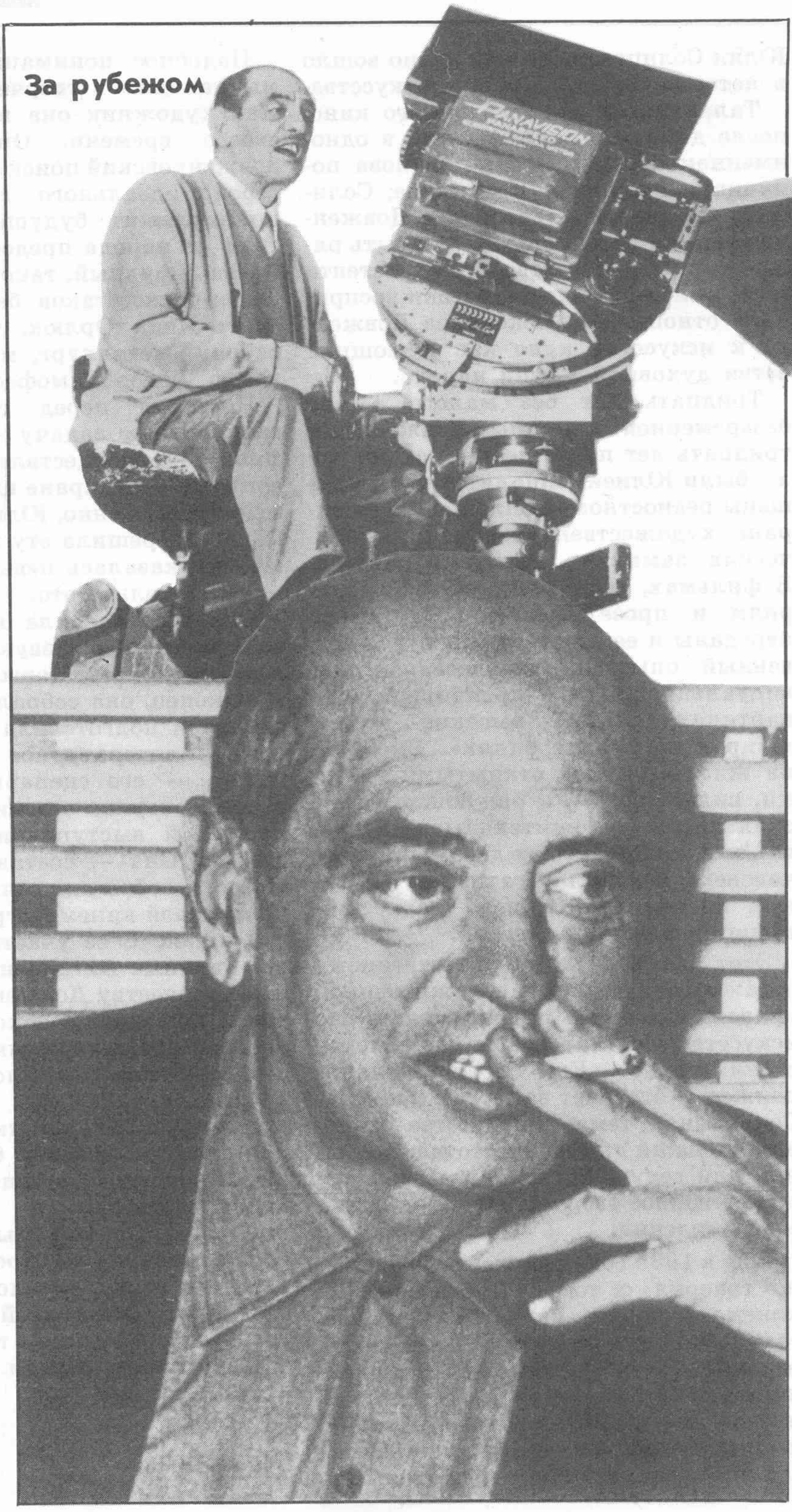
К открытию 38-го Конгресса МАНК

Западный кинематограф 80-х годов: заметки критика

Мемуары и публикации: Луис Бунюэль. «Мой последний вздох» (фрагменты из книги)

На нашем экране: «Настойчивость» (Югославия)

Синерама



**Служению мира, прогрессу и просвещению посвящает свою деятельность Международная ассоциация научного кино — МАНК — одна из кинематографических организаций ЮНЕСКО**

МАНК
ISFA
AICS

# XXXVIII

## Ленинград-86

*Начиная с 1947 года, когда возникла Ассоциация, конгрессы, фестивали, дискуссии, проводимые ежегодно, дают возможность ученым, педагогам и кинематографистам совместно обсудить важные проблемы, касающиеся развития научного кинематографа, наметить пути наиболее плодотворного использования кино в научной и педагогической работе, в системе массового просвещения.*

*Наша страна, вступившая в МАНК в 1954 году, активно сотрудничает в Ассоциации, внося свой вклад в развитие и совершенствование дружественных связей в области научного кинематографа. Уже дважды в СССР проводились Конгрессы МАНК: в 1958 году — в Москве и в 1971 — в Киеве. Сегодня Конгресс принимает Ленинград.*

*В программе ленинградского Конгресса: заседания комитетов научно-исследовательского, учебного и научно-популярного кино, доклады, сообщения и дискуссии по темам — «Кино и проблемы экологии», «Влияние современной и аудиовизуальной техники на создание научных фильмов», «Новая техника в научном кино», проведение международного фестиваля научно-популярных фильмов. В рамках программы Конгресса будет развернут ретроспективный показ картин двух известнейших советских режиссеров — Феликса Соболева и Николая Левицкого, создавших серию естественнонаучных и историко-революционных лент.*

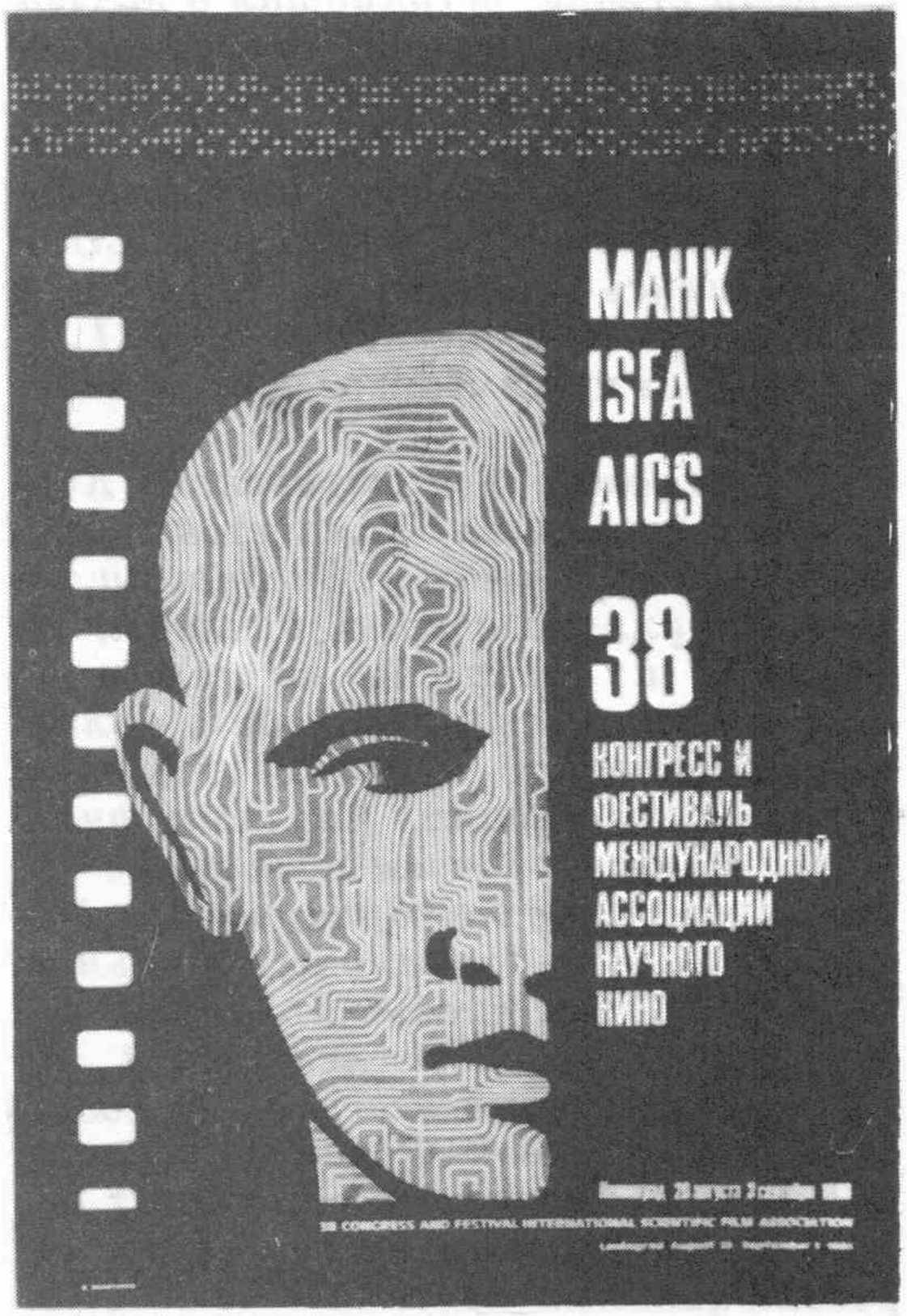
Жан ПЕНЛЕВЕ

# Дистанция в сорок лет

**Когда подумаешь, что своим возникновением Международная ассоциация научного кино (МАНК) обязана усилиям всего нескольких ученых и кинематографистов, не перестаешь восхищаться тем, что она достигла сорокалетия. И остается по-прежнему жизнеспособной, несмотря на все превратности судьбы, которые ей пришлось испытать. Кто бы мог предсказать, что это ей удастся!**

**После двух мировых войн, разразившихся с интервалом в двадцать лет и приведших к чудовищным разрушениям и жертвам, мне показалось совершенно необходимым попытаться собрать деятелей научного кинематографа, кто пережил военное лихолетье, и объединить их в рамках одной международной организации, преследующей цели мира и прогресса. В те годы именно кино стало предвестником мирного сотрудничества между народами, могучим инструментом пропаганды знаний, культуры, достижений науки и техники...**

**Мне посчастливилось жить в окружении многих крупных ученых. Пяти лет от роду я познакомился с кинематографом, в том числе и просветительским. От детских впечатлений и до сих пор я все время думаю о его возможностях, преклоняюсь перед учеными, которые на заре нового искусства использовали экран в научной работе и в лекциях. И как только представился счастливый случай — а это произошло в 1925 году после проведения моих первых научных опытов в области цитологии — я наконец сам создал свой первый научный фильм. Мой скромный кинематографический опыт получил поддержку. В результате в 1937 году в Париже возник Институт научного кино. Ежегодные Конгрессы института давали мне воз-**




Жан Пенлеве — французский кинорежиссер, основатель МАНК. С 1947 по 1952 год — почетный секретарь МАНК, с 1953 по 1955 год — президент МАНК, а затем пожизненный почетный член. Автор фильмов «Дафнии» (1925), «Рак-отшельник» (1927), «Морской конек» (1933), «Вампир» (1945), «Убийцы в пресной воде» (1947), «Морские ежи» (1958), «Морские танцовщицы» (1960) и других, всего более ста лент.

можность развивать деловые контакты с иностранными коллегами.

Война приостановила эту интересную работу. И как только наступил мир, я вновь принялся за дело. Не ограничиваясь съемкой фильмов, я провел прямые телевизионные передачи по проблемам микроскопии по Би-Би-Си в Лондоне. Это дало мне возможность предложить одному из активных пропагандистов научного кино в Англии Джону Медисону, работавшему тогда в Центральном департаменте информации, взяться вместе со мной за организацию Международной ассоциации научного кино. Позднее я рассказал об этом проекте представителю польского кино в Париже Яну Корнгольду. Узнав о нашей идее и поддержав ее, к нам присоединился бельгийский кинорежиссер Люк Хезеру, затем известный английский документалист Артур Элтон. Мы с энтузиазмом принялись за работу, образовав ядро будущей международной организации. Первый учредительный Конгресс состоялся в Париже в октябре 1947 года. В нем приняли участие деятели научного кино Австралии, Австрии, Бельгии, Бразилии, Великобритании, Дании, Канады, Китая, Италии, Мексики, Монако, Новой Зеландии, Нидерландов, Перу, Польши, СССР, США, ФРГ, Швеции, Швейцарии, Турции, Эквадора, Югославии. Манк начал деятельность.

Я отдавал себе отчет в трудностях, с которыми может столкнуться ассоциация, преследующая по сути дела те же цели, что и наш французский Институт научного кино, который был ограничен узкими рамками фиксаций научных исследований и их популяризации с помощью киноэкрана. Однако представители некоторых стран считали, что лишь идея широкой пропаганды науки средствами экрана может вызвать всеобщий интерес. Так считали некоторые, но не все. Поэтому внутри Ассоциации возникли различные течения, приведшие к изменениям в структуре МАНК. Но так или иначе деятельность этой международной организации все больше и больше привлекала к себе членов, и сегодня МАНК стала одной из самых крупных международных организаций под эгидой ЮНЕСКО.

Новые открытия в области кинотехники, позволяющие углубить научно-исследовательскую работу, более широко использовать специальные виды съемки при создании учебных и научно-популярных фильмов, наконец, плодотворный обмен творческим опытом сплотили вокруг Ассоциации видных деятелей научного кино разных стран и укрепили ее авторитет.

Прошло сорок лет.

Конгрессы и фестивали МАНК проходили во Франции, Великобритании, Италии, Нидерландах, Чехословакии, Польше, Австрии, Бельгии, Испании, Канаде, США, СССР, Египте, ГДР, Марокко, Греции, Румынии, Венгрии, Болгарии, ФРГ, Мексике. И вот — снова в СССР.

На этот раз нам оказывает гостеприимство Ленинград — крупнейший культурный и университетский центр, город, героически отстоявший себя в тяжелые дни военной блокады. Много нового ожидаем от ленинградского Конгресса. Время ушло вперед, появились новые научные идеи, которые находят сегодня отражение на киноэкране.

К тем исключительно важным для научного кинематографа специальным технологиям, которыми мы пользовались ранее при создании своих лент (микросъемка, рапид и цейтрафер, съемка в ультрафиолетовых и инфракрасных лучах и т. д.), прибавились видеокассеты на магнитной ленте, съемка с помощью компьютеров, появились видеодиски и другая техника. Поделиться опытом в использовании этой новой техники в работе по созданию научных фильмов, обсудить задачи распространения научных знаний с помощью кинематографа и собираемся мы на нашем 38-м Конгрессе в Ленинграде.

Нет сомнения, что ленинградский Конгресс станет новой вехой в развитии МАНК.

Николай САВИЦКИЙ

# Контур триады

## *Заметки о западном кино 80-х*

*В условиях капиталистической общественной системы кинематограф существует в трех главных тесно смыкающихся ипостасях.*
*В сжатой формуле триада может быть представлена так: «идеология — бизнес — искусство»;*
*наметить приблизительный контур этой триады, охватывающий некоторые принципиальные явления кинопроцесса на Западе, какими они выглядят сегодня, в середине 80-х годов,— задача настоящих заметок.*

### Часть I

Пожалуй, еще никогда за всю почти столетнюю историю седьмого искусства ситуация в мировом кино не отличалась столь пестрым разнообразием и обилием оттенков. В 70-е годы кинопроцесс на Западе окончательно разделился на множество параллельных, встречных и пересекающихся потоков, среди которых нет главенствующего направления. К кинематографу середины 80-х вполне приложима общая характеристика нынешней мировой обстановки, содержащаяся в Политическом докладе ЦК XXVII съезду КПСС: «Современный мир сложен, многообразен, динамичен, пронизан противоборствующими тенденциями, полон противоречий. Это мир сложнейших альтернатив, тревог и надежд». То же — и мир кино.

Все это, естественно, затрудняет не только анализ состояния дел в кинематографии той или иной страны, но порой и разбор конкретных фильмов, одновременно требуя более внимательного, непредвзятого подхода к фактам и явлениям мирового кинопроцесса. С учетом их внешнего — социально-экономического — и внутреннего — собственно кинематографического — контекста, судить о котором, основываясь исключительно на экранных впечатлениях, как правило, сложно.

Конечно, многое проясняют наиболее престижные и основательно подготовленные кинофестивали — с насыщенными программами и компетентными жюри. Итоги их дают известные ориентиры и точки отсчета. Но ведь существует и своего рода фестивальный гипноз — когда парадная атмосфера крупного международного или национального киносмотра, праздничное настроение аудитории, присутствие в зале авторов и актеров, занятых в фестивальной картине, непроизвольно «корректируют» ее восприятие, заранее ск оняя или к завышенным оценкам, или, наоборот, к заниженным. Очутившись

в избранном окружении, фильм всегда выглядит не так, как в своей привычной среде обитания.

В ряду фильмов, о которых пойдет речь ниже, есть и победители известных мировых киносмотров, и картины, удостоенные премий «Оскар» или «Сезар» (самая почетная кинематографическая награда во Франции). Есть и вполне вероятные претенденты (они лишь недавно вышли из стен павильонов) на лидерство в предстоящих конкурсах. Но познакомиться с ними мне довелось не на торжественно обставленных фестивальных премьерах. Все эти ленты шли в последние месяцы 1985 года в кинотеатрах Парижа, Рима, на экранах французского и итальянского телевидения — там я их и смотрел. Все они — из текущего репертуара, из потока очень разнообразной и крайне неоднородной по своим содержательным и художественным качествам продукции, которую сегодня поставляет зрителю западноевропейская и американская киноиндустрия. Можно предположить, что, отобранные из доброй сотни соседей по сводным афишам, они в своей совокупности репрезентативнее иных фестивальных программ и дают больше поводов для раздумий, для реалистической оценки нынешнего состояния зарубежного кино.

●

До начала предметного разговора — кое-что из личных наблюдений и немного статистики.

Не знаю, есть ли еще в каком-нибудь европейском городе такое же количество кинотеатров, как в Париже. Думаю, нет. Их названиями и броской рекламой буквально пестрят улицы, площади и проспекты французской столицы. Плакаты, анонсирующие новые фильмы, расклеены и в парижском метро. Так что о популярности, о высоком престиже кинематографа на родине Люмьеров можно с уверенностью судить, даже не заглядывая в статистические справочники. А если заглянуть, то выяснится, что в Париже вместе с пригородами действует более 380 кинотеатров, во многих из которых от трех до пяти и более залов, где одновременно показывают примерно 350 фильмов, как новых, так и выпуска прошлых лет.

Однако официальная кинематографическая статистика, которой здесь занимаются много, с исключительной методичностью, сообщает и другие сведения: сегодня каждый житель Франции ходит в кино приблизительно 3,4 раза в год (два года назад этот показатель равнялся 3,6), а 53 процента французов вообще не бывают в кинотеатрах; за последние 25 лет кинематограф потерял около половины своих зрителей, причем посещаемость продолжает падать; в 1985 году билетов было продано почти на 10 процентов меньше, чем в предыдущем, когда кинозалы посетило 189 миллионов зрителей. Одновременно наблюдается и спад производства: в 1984 году в стране был выпущен 161 полнометражный игровой фильм, в прошлом — около 150 картин. Слово «кризис» стало привычным в лексиконе обозревателей, анализирующих экономику национальной кинематографии.

Впрочем, кризис кризису рознь. В соседних с Францией государствах кино оказалось сейчас в куда более трудном положении. Так, в Великобритании только за восемь лет, с 1976 по 1984 год, посещаемость упала вдвое — со 107 до 55 миллионов[1]. Лишь немногим ниже темпы падения посещаемости в ФРГ. В особенно тяжелом состоянии находится кинематограф Италии, где создалась по-настоящему катастрофическая ситуация.

В статье с недвусмысленным заголовком «Медленная агония итальянской кинематографии», опубликован-

---

[1] Бóльшая часть приводимых цифровых данных взята из статьи главного редактора журнала «Кайе дю синема» Сержа Тубиана, подготовленной для Ежегодника французской энциклопедии и любезно предоставленной автором в гранках.— *Н. С.*

ной еженедельником «Фильм франсэ» в январе прошлого года, приводятся следующие данные[2] . За последние десять лет число зрителей в итальянских кинотеатрах уменьшилось с 550 до 160 миллионов, то есть более чем в три раза, и продолжает уменьшаться, а количество залов сократилось с десяти до пяти тысяч. Всего за один 1984 год в стране закрылось 1000 кинотеатров. Иными словами, ежедневно прекращали функционировать в среднем три кинотеатра! Разумеется, это привело к резкому снижению доходов от проката (в 1984 году они сократились на треть по сравнению с 1983 годом), и в ближайшем будущем никаких сдвигов к лучшему не ожидается.

Цифры эти, по-моему, сами по себе достаточно красноречивы, но еще более удручающее впечатление оставляет непосредственное знакомство с размером бедствия. По сравнению с Парижем Рим выглядит кинематографической пустыней с редкими и отнюдь не цветущими оазисами. В самом деле, в итальянской столице, где, считая с пригородами, проживают 3,6 миллиона человек, осталось всего несколько десятков регулярно действующих залов, да и те обычно работают в «щадящем» режиме: два-три сеанса в день, не больше. В фойе кинотеатра, где программа сменилась только на прошлой неделе, вас обступает музейная тишина, а в зале на 400—500 мест можно не насчитать и полсотни зрителей...

Печальный пример Италии прямо предупреждает о том, насколько незавидная участь может постигнуть кино, ориентированное на традиционные формы общения с аудиторией, в условиях практически неуправляемого развития альтернативных способов распространения фильмов, прежде всего — по телевизионным каналам. Некогда очень сильная кинематография, одна из наиболее известных и почитаемых в мире, утратила свое могущество главным образом потому, что не выдержала конкуренции с «малым экраном». Начиная с 1975 года, когда в Италии было принято законодательство, разрешающее частным владельцам открывать станции местного телевещания, они, как сказано в той же статье из «Фильм франсэ», стали плодиться подобно шампиньонам после ливня. И вот результат: на большей части итальянской территории можно принимать более тридцати программ, не выходя из дому, выбирать фильм практически на любой вкус. Для миллионов зрителей это оказалось предпочтительнее посещения кинотеатров, которые, понятное дело, опустели.

Во Франции до самого недавнего времени телезрители смотрели всего три программы государственного ТВ, потом к ним добавился платный кодированный «Канал-плюс», еще не пользующийся особой популярностью, а с 1986 года — пятый, частный, канал, пока что единственный. Разумеется, около 500 фильмов[3] из проката прошлых лет, ежегодно транслируемых по телевидению, составили определенную конкуренцию прокатчикам; но они-то предлагали параллельно примерно такое же количество *премьер* и, похоже, не понесли слишком больших убытков. Не исключено, что появление частного телевидения изменит ситуацию, во всяком случае, опасения по этому поводу высказываются; насколько они основательны, покажет будущее.

Будущее, причем, по моим ощущениям, самое ближайшее, должно также показать, насколько эффективна действующая во Франции система защиты национальной кинематографии, об улучшении которой особенно ревностно заботился министр культуры в правительстве социалистов Жак Ланг. В рамках этой системы в 80-е годы предпринимались меры по преодолению кризиса во французском кино, обеспечившие определенные результаты: упростилась и стала более гибкой процедура выделения госу-

---

[2] См.: «Film français», N 2020, 1985, 18 jan.

[3] По данным за 1984 год.

дарственных дотаций и кредитов на фильмопроизводство и строительство новых кинотеатров; в результате введенных ограничений французский прокат, по сравнению с испанским или английским, понес меньший ущерб от «видеобума» (по существующим во Франции правилам картина может быть тиражирована на видеокассетах не ранее чем через год после выхода на экраны); стимулировалась деятельность экспортных фирм (Франция остается вторым в мире экспортером фильмов после США); расширилась сфера влияния Национального киноцентра Франции — самостоятельной государственной организации под эгидой министерства культуры, ответственной за проведение правительственной политики в области кинематографии.

И в общем, несмотря на весьма серьезные трудности, с которыми кинематограф Франции сталкивается в середине 80-х годов, можно согласиться с председателем Национального киноцентра Жеромом Клеманом, подчеркнувшим в беседе с автором этой статьи: «Франция является единственной страной в Западной Европе, где кино сохраняет прочные позиции в культурной жизни и экономике».

Это обнадеживающий момент. Ничуть не менее важным видится мне и другое обстоятельство: Франция на сегодня остается единственной страной, оказывающей действенное сопротивление «экранной агрессии» США (Жак Ланг употреблял по этому поводу выражение «культурный империализм») в западноевропейском регионе, где на долю американской кинопродукции приходится от 70 до 80 (как, например, в Англии) процентов всего проката. Между тем в репертуаре французских кинотеатров — до 1984 года включительно — ленты, сделанные в США, составляли немногим более одной четвертой, собирая примерно 35 процентов зрителей. В последнее время положение несколько меняется, но и теперь около половины посетителей французских кинозалов отдают предпочтение фильмам национального производства, что, разумеется, очень существенно не только в экономическом аспекте.

●

Приведенные выше сведения, характеризующие в самых общих чертах состояние кинопроизводства и проката, взаимоотношения кино и телевидения в некоторых европейских странах, представляют, как мне кажется, интерес не только для специалистов. И вот почему. Рассматривая современную кинематографическую ситуацию в западном мире, вряд ли правомерно ограничиваться киноведческим анализом, полностью сосредоточившись на разборе отдельных фильмов или отобранной по некоему тематическому признаку группе картин, как это нередко делается в обзорных работах по зарубежному кино. Несколько удачных или, напротив, слабых картин — еще не показатель силы или слабости кинематографического организма; о его состоянии трудно судить с полной уверенностью, если не учитывать и некоторые абсолютно объективные критерии внеэстетического свойства. Самое дорогостоящее из искусств, кино связано с экономикой в гораздо большей степени, чем любая другая область духовной культуры. А распространение новых способов телевещания и появление бытовой видеотехники заметно изменяют характер этой связи. От экономического положения, складывающегося в данной национальной кинематографии, самым непосредственным образом зависят творческие возможности художников, это понятно; но ведь косвенно экономические факторы влияют и на содержание, и даже на эстетику фильмов.

В условиях капиталистической общественной системы кинематограф существует в трех главных тесно смыкающихся ипостасях: как средство выражения господствующей идеологии и политики правящего класса; как форма предпринимательской деятельности с целью производства и сбыта потребительского продукта —

*«Рэмбо-II. Задание» (США), режиссер Джордж П. Косматос*
*«...Рэмбо — это просто мощная боевая машина, способная только нападать и защищаться, вечно угрюмый, почти бессловесный малый...»*

фильма; как вид художественного творчества и часть национальной культуры, в которой, согласно ленинской теории, всегда существуют элементы культуры демократической, антибуржуазной.

В сжатой формуле триада может быть представлена так: *«идеология — бизнес — искусство»;* наметить приблизительный контур этой триады, охватывающий некоторые принципиальные явления кинопроцесса на Западе, какими они выглядят сегодня, в середине 80-х годов,— задача настоящих заметок.

## «Рэмбомания» — поворот вправо

В день выхода на экраны Франции американского фильма «Рэмбо-II. Задание» [4] газета «Фигаро» посвятила этому ныне снискавшему сомнительную скандальную известность опусу Джорджа П. Косматоса почти целую полосу, иллюстрировав ее тремя кадрами из картины,— случай не частый. Подборка материалов включала и броский рекламный текст, преподносивший ленту как «героическое приключение» и «цепь перипетий, объединенных железной логикой, следующих одна за другой в инфернальном ритме»; и выдержанную в нейтрально-ироничном тоне рецензию Клода Беньера, озаглавленную «Рыцарство наших дней»; и, наконец, статью Бернара Бонилори «Рэмбомания, или Американский разворот» [5]. Последняя представляет наибольший интерес, хотя о самом фильме в ней сказано очень мало. Зато довольно подробно анализируются общественные умонастроения, ныне распространившиеся в США, и отношение американцев к тем непростым проблемам, о которых снова напомнил «Рэмбо-II».

В самом начале статьи автор цитирует преподавателя истории Колумбийского университета Генри Грэффа: «В настоящее время мы проходим стадию ассимиляции в отношении вьетнамского кризиса; такие фильмы, как «Рэмбо», позволяют нам вспоминать о войне двадцать лет спустя, не испытывая вновь того ужаса и тех переживаний, которые некогда посещали нас при чтении списков раненых и убитых». С этим откровенным высказыванием перекликается помещаемое ниже замечание Сильвестра Сталлоне, исполнителя главной роли в «Рэмбо-II» и одного из авторов сценария: «Надо признать, что речь идет о фильме правого толка, и одновременно ясно, что общественное мнение ожидало случая, чтобы выразить свой патриотизм... «Рэмбо» высвободил те эмоции, которые долго подавлялись как не отвечающие модным идеям».

Как нетрудно понять, под «модными идеями» Сталлоне со свойствен-

[4] Фильмы, впервые упоминаемые без указания года выпуска, закончены производством в 1985 году.

[5] «Figaro», 1985, 16 okt.

*«Год Дракона» (США),*
*режиссер Майкл Чимино*
*«...Стэнли Уайт — полная противоположность герою Сталлоне.*
*...Две эти картины запрограммированы на различные уровни восприятия».*

ным ему цинизмом подразумевает антимилитаристские настроения в американском обществе, усиливавшиеся по мере того, как США все больше расширяли масштабы агрессии во Вьетнаме; в конце 60-х — начале 70-х годов они вылились в настоящий шквал антивоенных выступлений, в которых активно участвовала молодежь призывного возраста и студенты университетов. По Сталлоне, и «вьетнамский синдром» — состояние национального шока, в котором пребывала Америка в течение первых нескольких лет после позорного поражения в «грязной войне», когда о Вьетнаме в США предпочитали помалкивать,— это тоже «модные идеи».

Что же, надо отдать ему должное: Сталлоне верно чувствует ситуацию: в США 80-х годов в моде идеи совсем иного толка, но дело тут, разумеется, не в подавленном чувстве патриотизма, а в том резком повороте вправо, который совершился в стране под прямым воздействием агрессивного империалистического курса рейгановской администрации. В обстановке милитаристских приготовлений, когда политика государственного терроризма оказалась во главе угла внешнеполитической стратегии Соединенных Штатов, вопрос о ревизии итогов вьетнамской авантюры не мог не возникнуть. Снять же «вьетнамский синдром» можно было только одним способом, а именно: попытаться заставить американских граждан забыть сам факт провала агрессии, одновременно с настойчивостью внушая им мысль о том, что их соотечественники «защищали идеалы свободы и дело демократии» в джунглях Индокитая.

В известной мере это удалось сделать, о чем свидетельствует и оглушительный кассовый успех «Рэмбо-II», который уже через двадцать три дня после выхода на экраны Америки собрал 75,8 миллиона долларов, вплотную приблизившись к таким абсолютным чемпионам проката, как «Возвращение Джидай» (1983) — третья часть «Звездных войн» — и спилберговский «Индиана Джонс...» (1984). С учетом художественных достоинств ленты, а вернее сказать, при отсутствии таковых (недаром же она признана самой худшей среди 125 американских картин прошлого года — по результатам опроса критиков, сотрудничающих в 75 газетах и журналах США,— и получила символическую премию «Малина»[6]), подобный успех вроде бы непонятен. Между тем он не столь уж парадоксален, если принять во внимание хотя бы такой тоже не сразу укладывающийся в сознании факт: по свидетельству газеты «Лос-Анджелес таймс», выступления ветеранов Вьетнама перед студентами университета Санта-Барбара в Калифорнии собирают теперь больше слушателей, чем самые популярные курсы. Если в 1979 году, когда бывших участников вьетнамской войны впервые стали приглашать в Санта-Барбару,

---

[6] См.: «Советская культура», 1986, 29 марта.

их слушали человек шестьдесят, то сегодня в аудитории на 860 мест стало тесновато. Заметим, что происходит это на территории университетского городка, который в начале 70-х годов сделался полем настоящей девяностодневной битвы между полицией и молодежью, протестовавшей против агрессии США во Вьетнаме. Полтора десятилетия спустя здесь бурно аплодируют оратору, одному из почти тысячи (!) людей с «вьетнамским прошлым», регулярно выступающих перед публикой, когда слышат патетическое начало его речи: «Меня зовут Крэг Тейлор, я ветеран Вьетнама, и потребовалось семнадцать лет, чтобы я смог с гордостью заявить об этом». Между прочим, Тейлор признается, что плакал на просмотре фильма Майкла Чимино «Охотник на оленей» (1978), с которого, по существу, и началась целенаправленная переоценка «вьетнамских ценностей» в кино США.

Было бы, однако, неверным считать, будто «Рэмбо-II» просто случайно «попал в струю», удачно вписавшись в тот крутой поворот вправо, который совершила Америка при Рейгане. Фильм, действительно не имеющий ничего общего с настоящим искусством, тем не менее являет собой образец точно рассчитанного и по-своему впечатляющего зрелища, адресованного прежде всего молодежи, то есть самому массовому и самому восприимчивому зрителю.

На экране Сильвестр Сталлоне выглядит, как минимум, лет на десять моложе своих сорока (последнее, кстати, не очень-то логично: ведь не подростком же участвовал он в войне, закончившейся двенадцать лет назад...), он в великолепной спортивной форме, и кажется, что под плотным слоем мускулов его могучего торса скрывается каркас из нержавеющей стали. Можно себе представить, скольким подросткам хотелось бы на него походить или иметь его рядом в качестве друга и покровителя!

Думаю, для части западной молодежи Рэмбо привлекателен еще и потому, что он вечно не в ладах с законом, с представителями гражданских и военных властей. Так, появившись в картине Теда Котчефа «Первая кровь» (1982), Джонни Рэмбо сразу же вступал в конфликт с шерифом заштатного американского городка, и это служило началом многодневного сражения вьетнамского ветерана с целой армией полицейских и солдат Национальной гвардии. В «Рэмбо-II» он с порога проявляет открытую неприязнь к генералу Мердоку, по заданию которого отправляется во Вьетнам уже в наше время, и чуть было не убивает его в последних кадрах ленты.

Кроме того, Рэмбо подан как вечный изгой, как достойная сострадания жертва несправедливости: он вроде бы никому не желает зла и в фильме Котчефа берется за оружие только потому, что *первой* была пролита его кровь — это прямо подчеркнуто в названии картины. В «Рэмбо-II» этот мотив усилен: генерал Мердок трусливо и подло предает Джонни, когда из боязни международных осложнений (?) в критический момент отзывает на базу посланный за ним вертолет, обрекая героя Сталлоне на верную гибель.

Надо также принять во внимание, что Рэмбо — герой-одиночка; везде и всюду, за редчайшим исключением, он может полагаться только на себя, и все же поражение ему неведомо: «Ни один человек, ни один закон, ни одна война не могут его остановить» — вот рефрен дорогостоящей рекламной кампании, предварившей выход фильма к зрителю. «Сэлф мэйд мэн» — человек, создавший самого себя» — ключевая фигура официальной мифологии «общества равных возможностей». Рэмбо можно назвать иначе, перефразировав расхожий штамп: «сэлф сейфд мэн» — «человек, спасший самого себя» (во второй части дилогии — не только себя одного). Образ такого плана заведомо импонирует буржуазному индивидуалистическому мировосприя-

*«Перебежчик» (Франция), режиссер Филип Лефебр*
*«Не гениально, но неплохо сработано на манер былых серий «Б»...» («Фигаро»).*

тию, а заодно и отвечает органически присущей молодежи тяге к независимости, к самоутверждению.

Вот по каким рецептам — с продуманной тщательностью — программировался успех ленты, не только кассовый. Ибо, в отличие от печальной памяти «Зеленых беретов» (1978) Уэйна, от топорно сработанного «Красного рассвета» (1984) Милиуса, от некоторых других сугубо одиозных картин из не отличающегося разнообразием пропагандистского киноарсенала ультраправых в США, «Рэмбо-II» — его активно действующая боевая единица, не стоит закрывать на это глаза.

И, наконец, о связи содержания фильма с новым отношением к вьетнамскому прошлому в Соединенных Штатах, с тем самым «американским разворотом», а точнее — с поворотом на 180 градусов, о котором писал Бонилори. ...Посланный во Вьетнам с заданием сфотографировать концлагерь, в котором якобы все еще содержат американских военнопленных, Рэмбо, спасая собственную жизнь, вынужден (снова — вынужден!) прибегнуть к силе оружия и вступить в бой с вьетнамскими солдатами и советскими десантниками (откуда только они там взялись?). Одержав полную победу, он как бы берет реванш за давнее поражение Америки. (Интересно, что в Италии фильм вышел под названием «Рэмбо-II. Вендетта»). Похоже, что абсолютная неправдоподобность, а зачастую и явная нелепость происходящего на экране нисколько не заботили создателей этой ленты. Сделав ставку на чисто зрелищные эффекты, на шокирующую визуальность, они, подобно своему неуязвимому персонажу, решили шагать напролом к избранной цели — им хотелось выветрить из памяти зрителей жестокий урок исторической правды, заменив его удобоваримым мифом.

●

В 80-е годы появление открыто реакционных фильмов, проникнутых духом антикоммунизма и «холодной войны»,— не редкость в кинематографе Запада. Причем в отдельных случаях ненависть к социалистическому миру заявлена в них в куда более откровенном, истеричном тоне, чем даже в «Рэмбо-II». В качестве характерных примеров нужно упомянуть тот же «Красный рассвет», «Гулаг»[7], «Миссию Ниньджи»[8] или более известную картину, снятую швейцарским режиссером Ричардом Дембо,

---

[1] Фильм американского режиссера Роджера Янга.

[8] Совместное англо-американское производство, режиссер Мэтс Хельдж, выпуск 1984 года.

«Диагональ слона» (1984), где враждебное отношение к Советскому Союзу выражено в более изощренной форме, с претензией на психологический кинематограф, но тоже вполне однозначно.

Не имея намерений преуменьшить пропагандистский потенциал подобных картин, хочу все же отметить, что они пользовались гораздо меньшим зрительским спросом, чем, например, лента о новых приключениях Рэмбо, и довольно быстро сошли с афиши. Антисоветизм на экране — не такой уж ходкий товар, как принято иногда считать на Западе, и продюсеры зачастую опасаются вкладывать деньги в фильмы, сюжет которых целиком строится на клеветнических измышлениях по поводу жизни в СССР и странах социализма или в очередной раз муссирует тезис о пресловутой «советской военной угрозе» и «кознях Кремля». (Показательно, что такие постановки чаще осуществляются на телевидении, где практикуются способы финансирования кинопроизводства, обеспечивающие определенные гарантии на случай коммерческого провала картины.)

Есть, видимо, и причины чисто политического характера, по которым в западноевропейском кино количество фильмов, звучащих в унисон с расхожими постулатами реакционной, империалистической пропаганды, принятыми на вооружение в США,— не столь уж велико. (По крайней мере, их меньше, чем в кинематографе самой Америки.) Это объяснимо. Ведь даже ближайшие союзники США по НАТО теперь уже не всегда и не во всем безоговорочно поддерживают своего старшего партнера; не одобрили же они (за исключением Великобритании) недавние акты агрессии Соединенных Штатов против Ливии. В Европе очень многие, в их числе и ряд высокопоставленных политических деятелей, без особого восторга относятся к «доктрине неоглобализма», к американской программе «звездных войн», к вмешательству США во внутренние дела стран Латинской Америки. Разумеется, кинематограф связан с политикой опосредованно; но связь эта существует, и сегодня, когда появились некоторые надежды на потепление международного климата, можно ожидать, что и картины, содержание которых шло бы вразрез с этими надеждами, будут ставиться реже.

Во всяком случае, в репертуаре парижских кинотеатров в последние недели 1985 года не было фильма, сделанного европейским режиссером, которому Сильвестр Сталлоне, время от времени выступающий и в качестве постановщика, мог бы с удовольствием пожать руку как единомышленнику. Тогда как в профессиональном отношении ему впору кое-чему поучиться, скажем, у своего менее известного коллеги Филипа Лефебра, закончившего в прошлом году картину «Перебежчик» — политический триллер с участием Бруно Кремера, Хайнца Беннета и Жан-Франсуа Бальмера.

«Перебежчик» — не из тех фильмов о шпионах из-за «железного занавеса», в которых «агенты Кремля» изображаются или исчадиями ада, или опереточными рыцарями плаща и шпаги,— есть в западном кино и такая, с позволения сказать, традиция. Правда, в своей работе создатели ленты руководствовались отнюдь не горячими симпатиями к миру социализма, однако и патологической ненависти к нему они тоже не выказывали, проявив чувство меры. В итоге у них получилась почти правдоподобная и логически выстроенная по законам детективного жанра история о том, как разведка ГДР обвела вокруг пальца французскую спецслужбу, подсунув ей под видом перебежчика своего человека, занимавшего ответственный пост в министерстве энергетики республики и одновременно являющегося... генералом КГБ. Правильно, в этом месте фильм отдает развесистой клюквой а ля Джеймс Бонд, но, в отличие от «бондианы», «Перебежчик» обходится без явных глупостей и грубых выпадов

*«Без вести пропавшие-2» (США), режиссер Лэнс Хул*
*«...Изготовители этой чудовищной стряпни обладают прямо-таки необузданной фантазией, «вольный полет» которой вызывает временами чисто физическое отвращение».*

в адрес Советского Союза, обеспечивая лишь минимальные дивиденды тем, кому выгодно сеять вражду и недоверие между народами и государствами. Словом, здесь все ясно и просто, и «Фигаро», в общем-то, была права, позволив себе снисходительно похлопать по плечу Филипа Лефебра: «Не гениально, но неплохо сработано на манер былых серий «Б»...».

Гораздо сложнее обстоят дела с новой работой Майкла Чимино «Год Дракона», которая, несмотря на все ее очевидные отличия от «Рэмбо-II», встает с ним в один ряд.

●

Отвлекаясь от политических воззрений, общественной и нравственной позиции Майкла Чимино, нельзя отказать ему в уверенном владении профессией, да и в самостоятельности творческого мышления тоже. «Год Дракона» снят по мотивам одноименного романа Роберта Дейли (авторы сценария Майкл Чимино и Оливер Стоун), но от первоисточника осталось немногое. Чимино, по его словам, не понравилась книга Дейли, и он взял из нее только фабулу, сохранив, впрочем, и место действия. Фабула несложна и никак не оригинальна. В американском кино подобную сюжетную схему используют часто, и ближайшая, сама собой напрашивающаяся аналогия — серия о приключениях безупречного суперполицейского по прозвищу Грязный Гарри с Клинтом Иствудом в главной роли. То же самое можно сказать и о среде, в которой развертываются основные события картины. Это «Чайнатаун», Китайский квартал в Бруклине, экзотический облик и своеобразная атмосфера которого опять-таки не раз воссоздавались на экране в гангстерских и полицейских лентах. Вот почему вначале может показаться, что Чимино поставил всего-навсего еще один фильм о «китайской мафии», о торговцах наркотиками и организаторах подпольных лотерей, о том, как туго приходится блюстителям порядка в Нью-Йорке в их борьбе с организованной преступностью, но воплотил традиционный сюжет в более масштабных, чем обычно, и более зрелищных формах.

Картине и впрямь присущ солидный, чуть ли не грандиозный постановочный размах; «Чайнатаун», цели-

ком построенный в павильоне, практически неотличим от натуры. Снятая на широком формате отличным оператором Алексом Томсоном, с музыкой Дэвида Мэнсфилда в многоканальной стереозаписи, лента идет два с четвертью часа, причем ни одной минуты из этого времени не потеряно: «Год Дракона» в полном смысле слова фильм действия, который не дает зрителям перевести дух, удерживая зал в постоянном, почти не ослабевающем напряжении.

Однако, рассматривая картину только в этом ее качестве, можно не заметить главного, во имя чего она сделана.

...Полицейскому офицеру, капитану Стэнли Уайту (Мики Рурке) поручается, как сказали бы у нас, курировать Китайский квартал. Кажется, прежде Уайт опекал Бронкс, где у него тоже забот хватало. Новое назначение сулит ему еще более беспокойную и опасную жизнь. «Это же не Бронкс, а Бруклин, и здесь ты ничего не добьешься»,— предупреждают его без обиняков с самого начала. Не пустые слова! Создается впечатление, что закон в лице его полномочного представителя не имеет абсолютно никаких шансов утвердиться в Китайском квартале — здесь свои законы, вернее, царство беззакония. Один из первых эпизодов фильма — убийство богатого старика китайца, которое совершается средь бела дня, в разгар живописного и шумного празднования наступления Нового года, года Дракона по восточному календарю. Жертве всаживают нож в сердце прямо за столиком в ресторане, заполненном посетителями, на глазах у десятков свидетелей, но нечего и думать найти убийцу! Когда в Китайском квартале льется кровь, никто ничего не видит, не слышит и уж, во всяком случае, не скажет. Вся власть над этой частью города сосредоточена в руках главарей могущественного преступного синдиката, не считая мафиози рангом пониже; они сами вершат суд и расправу, и горе тому, кто попытается изменить этот жестокий и кровавый статус кво.

Стэнли Уайт попытается!..

Герой Мики Рурке[9] — не супермен, не ковбой с полицейским значком, не условно непобедимый Грязный Гарри с его знаменитым пистолетом «Магнум», не знающим ни осечек, ни промаха. Стэнли невысок ростом, крепкого, но далеко не атлетического телосложения, а виртуозная стрельба по живым мишеням — не его амплуа. Хотя огнестрельным оружием он, конечно, владеет и при случае может успешно пустить его в ход. Однако настоящее оружие Уайта — неустрашимое мужество, железная воля, острый ум и фантастическая преданность долгу. Он верит, что может все, и поэтому на все может решиться. У него за плечами — великолепная школа: Стэнли Уайт — участник вьетнамской войны.

Вот мы и добрались до сути. Мастерски решенный криминально-приключенческий сюжет с его тщательно разработанными подробностями, умело внедренные в динамично раскручивающееся повествование лирические, интимные отступления, сбалансированная система эпизодов-аттракционов — все это лишь оболочка центрального ядра, сквозной идеи фильма, которую Чимино ни разу не теряет из виду. «Год Дракона» — это прежде всего рассказ о том, как Стэнли Уайт выиграл «свой Вьетнам», одержав убедительную победу там, где Америка некогда проиграла.

Слов нет, было бы опрометчиво делать такой вывод на основании одного только частного факта личной биографии главного персонажа — даже с учетом «послужного списка» Чимино. Между тем и впечатление от фильма в целом склоняет к той же мысли: «Год Дракона» имеет целью эмоциональную фальсификацию истории в рамках вымышленного сюжета, моделирующего подлинные ис-

---

[9] Этот до недавнего времени мало снимавшийся актер после роли Уайта сразу же приобрел международную известность.

торические факты и обстоятельства в заведомо искаженных пропорциях.

Чимино не разменивается на пустяки, не позволяет себе лобовых приемов. Иной ремесленник на его месте наверняка не долго думая вмонтировал бы в картину две-три ретроспективные сценки, устанавливающие прямую связь между прошлым и настоящим Уайта. У Чимино — более тонкий и надежный расчет. Не слишком акцентируя внимание на «вьетнамском опыте» своего героя, режиссер лишь ненавязчиво напоминает о нем и попутно дает понять, что, восстанавливая железной рукой закон и порядок в Китайском квартале, Уайт тем самым как бы продолжает заниматься тем же делом, каким некогда занималась американская армия во Вьетнаме. «Тебе хотелось бы сбросить на «Чайнатаун» парашютный десант? — с явной издевкой спрашивает у Стэнли очаровательная Трейси Цу (актриса Эрайен), комментатор местной телесети, догадываясь о настроениях Уайта.— Но ведь здесь не Вьетнам». В ответ Стэнли только хохочет ей в лицо, а тем временем в глубине кадра виден американский флаг. Трейси попала в самую точку: именно что Вьетнам! Для Майкла Чимино и его alter ego Стэнли Уайта...

А раз так, значит, Вьетнам — не национальный позор Америки, вовсе нет, это ее славное прошлое, которым следует всячески гордиться. Ведь Стэнли *Уайт,* ежесекундно рискуя жизнью, выполняет благородную и нужную работу, он борется с преступниками, с людьми вне закона — без чести и совести, он рыцарь, а не убийца. (Фамилия капитана, как мне показалось, несет нагрузку двойного символа: Уайт — белый человек, которому по долгу службы и по личным побуждением надо «поставить на место» этих жестоких и алчных азиатов, и он же — «белый герой», то есть герой идеальный.) И если Вьетнам дал нам *таких* людей, то: «Да здравствуют герои Вьетнама!»

В подтверждение сказанного сошлюсь на интервью режиссера журналу «Кайе дю синема»[10]. В нем Чимино настаивает на преемственности определенных тем в своем творчестве и в развитие этой мысли уточняет: «Мне представлялось весьма целесообразным, с учетом многих обстоятельств, чтобы «Год Дракона» воспринимался как продолжение «Охотника на оленей» — с персонажем типа Майкла Бронского (одно из трех главных действующих лиц фильма, участник вьетнамской войны.— *Н. С.*) десять лет спустя. Это было для меня своего рода путеводной звездой». И далее он приводит формулу, которой руководствовался в работе над «Годом Дракона»: «Фильм о войне, снятый в мирное время».

Остается заметить, что Чимино проявил последовательность в реализации своих намерений...

Фильмы «Рэмбо-II» и «Год Дракона», у которых, как видим, общие истоки и единая сверхзадача, нельзя все же ставить на одну доску. Если Рэмбо — это просто мощная боевая машина в человеческом обличье, способная только нападать и защищаться, вечно угрюмый, почти бессловесный малый, с превеликим трудом переваривающий любую информацию, не имеющую отношения к военному делу, то Стэнли Уайт, у которого во взгляде светится и твердая решимость добиваться своего любой ценой, и интеллект, человек живой, остроумный и не лишенный обаяния, — полная противоположность герою Сталлоне. Соответственно две эти картины запрограммированы на различные уровни восприятия. Трудно себе представить, чтобы «Рэмбо-II» мог понравиться зрителю с развитым эстетическим вкусом, тогда как «Год Дракона» вполне может привлечь и серьезного любителя кино — своей изобразительной, постановочной стороной, по крайней мере. Не говоря уж о том, что Чимино вспоминает-таки иногда и о человеческих чувствах, не подме-

---

[10] «Cahiers du cinéma», 1985, N 377, nov., pp. 62—63.

няя их целиком инстинктами и пиротехникой.

Обратить внимание на эти различия стоит — хотя бы потому, что наша критика далеко не всегда отмечает индивидуальные особенности чуждых нам по своей идее лент, рассматривая их в некоем общем усредненном потоке. В то время как на самом деле этот поток неоднороден, и необходимо ясно отдавать себе отчет в неравнозначности кумулятивного эффекта, пропагандистской действенности отдельных фильмов, участвующих в битве идей на стороне наших противников.

В перечне американских фильмов последних лет, в которых со всей определенностью отражается новый, крайне реакционный подход к теме Вьетнама в духе шовинистических настроений, целенаправленно подогреваемых официальными пропагандистскими акциями в США, «Год Дракона» и «Рэмбо-II» занимают самые верхние строчки — они собрали аудиторию, в них обозначенная выше тенденция находит свое наиболее завершенное на сегодня выражение. А вокруг этих лидеров группируются ленты второго плана, выдержанные, по существу, в том же ключе. Попадаются среди них и картины, сработанные куда профессиональнее, чем, скажем, «Рэмбо-II», но оставшиеся в тени,— из-за того, видимо, что в них зрителя атаковали не столь ударными средствами. А ведь как порой старались...

Взять хотя бы фильм Теда Котчефа «Редкая доблесть» (1983)[11], главную роль в котором исполнил один из ведущих актеров современного американского кино Джин Хэкман, снявшийся в свое время у Копполы в картине «Подслушивание» (1973), острокритической по отношению к американскому образу жизни.

Зря, наверное, Котчеф, «крестный отец» Джонни Рэмбо, отдал своего золотоносного питомца в чужие руки. Обладающий явно бóльшими способностями, чем Косматос, этот режиссер[12], надо полагать, лучше бы справился с постановкой «Рэмбо-II» — с немалой пользой для себя и своего текущего счета. А вот с «Редкой доблестью» у него получилось как-то не очень... Так, талантливому актеру Хэкману просто-напросто нечего делать в фильме огня и крови с примитивным сюжетом, в основной своей части мало чем отличающимся от событийной канвы «Рэмбо-II», а попытка облагородить этот сюжет вкраплением элементов психологической драмы (для чего, вероятно, Котчефу и понадобился Хэкман) не дала ощутимых результатов.

Тем не менее в американском кино нашлись люди, посчитавшие «Редкую доблесть» образцом, достойным подражания, и в течение двух лет, последовавших за выходом этой ленты, практически та же самая модель нашла применение сразу в двух картинах — «Без вести пропавшие» (1984) Джозефа Зито и «Без вести пропавшие-2» Лэнса Хула.

В обоих фильмах действует один и тот же главный персонаж — полковник Брэддок в исполнении популярного актера Чака Норриса, часто снимающегося в приключенческих лентах. «Шаблонный фильм с крайне шовинистическим запалом» — так отозвалась о работе Джозефа Зито американская газета «Вэрайети». Есть все основания распространить эту оценку и на продолжение фильма, на «Без вести пропавших-2». Притом что во второй части налицо намерение придать этой безусловно третьесортной злобной поделке видимость респектабельности. В прологе показана торжественная траурная церемония на Арлингтонском национальном кладбище в Вашингтоне, гремит салют в честь погибших во Вьетнаме, в кадрах хроники начала 80-х годов появляется президент Рейган и с пафосом возвещает, что в летопись вьет-

---

[11] Подробнее об этом фильме см.: Баскаков В. Приметы времени.— «Искусство кино», 1986, № 3, с. 125.

[12] В нашем прокате была остроумная социальная комедия Котчефа «Забавные приключения Дика и Джейн» (1975).

намской войны еще предстоит вписать последнюю страницу.

Главные же события фильма разворачиваются вдали от Соединенных Штатов, в затерянном в джунглях Вьетнама лагере — наподобие того, что был изображен в «Редкой доблести»; среди заключенных — несколько американцев, включая и полковника Брэддока: он, как сообщалось в первой части, в свое время уже провел несколько лет во вьетнамском плену, а теперь снова попал в заточение после неудачной попытки освободить пленников (о чем было рассказано в «Без вести пропавших»). Брэддок и теперь не оставляет мысли вырваться на свободу, но сделать это почти невозможно. Полусумасшедший садист — комендант лагеря завел здесь такие порядки, что о бегстве даже подумать жутко. Территория лагеря тщательно охраняется днем и ночью, а пойманных беглецов убивают на месте. Да не просто убивают! Так, одного из них публично сжигают из огнемета — и человек пылающим факелом падает с моста над глубокой пропастью в водопад, низвергаясь и дальше сгустком пламени...

Словом, изготовители этой чудовищной стряпни обладают прямо-таки необузданной фантазией, «вольный полет» которой вызывает временами чисто физическое отвращение, а посему, да простит мне это читатель, я не стану прослеживать его подробно. Вот только еще один и, пожалуй, даже не самый мерзкий эпизод. ...Брэддока, взявшего на себя вину другого заключенного, подвергают наказанию. Его подвешивают вниз головой со связанными за спиной руками, на голову надевают белый полотняный мешок, а в мешок запускают голодную крысу. Спустя мгновение, ткань окрашивается алой кровью. Страшно представить, что сделали с лицом несчастного острые зубы хищника! Но успокойтесь — ничего не сделали: это полковник загрыз крысу.

...На просмотре «Без вести пропавших-2» соседом слева у меня был скромного вида юноша француз лет шестнадцати. Когда в зале зажгли свет, он остался на месте, по-прежнему внимательно вглядываясь в теперь уже чистый экран, и мне захотелось узнать, что он думает об увиденном. «Очень хороший фильм,— охотно и без тени иронии отозвался он на вопрос.— Жаль, что я не посмотрел первую часть». Убеждать моего случайного собеседника в том, что это небольшая потеря, видимо, не имело смысла...

●

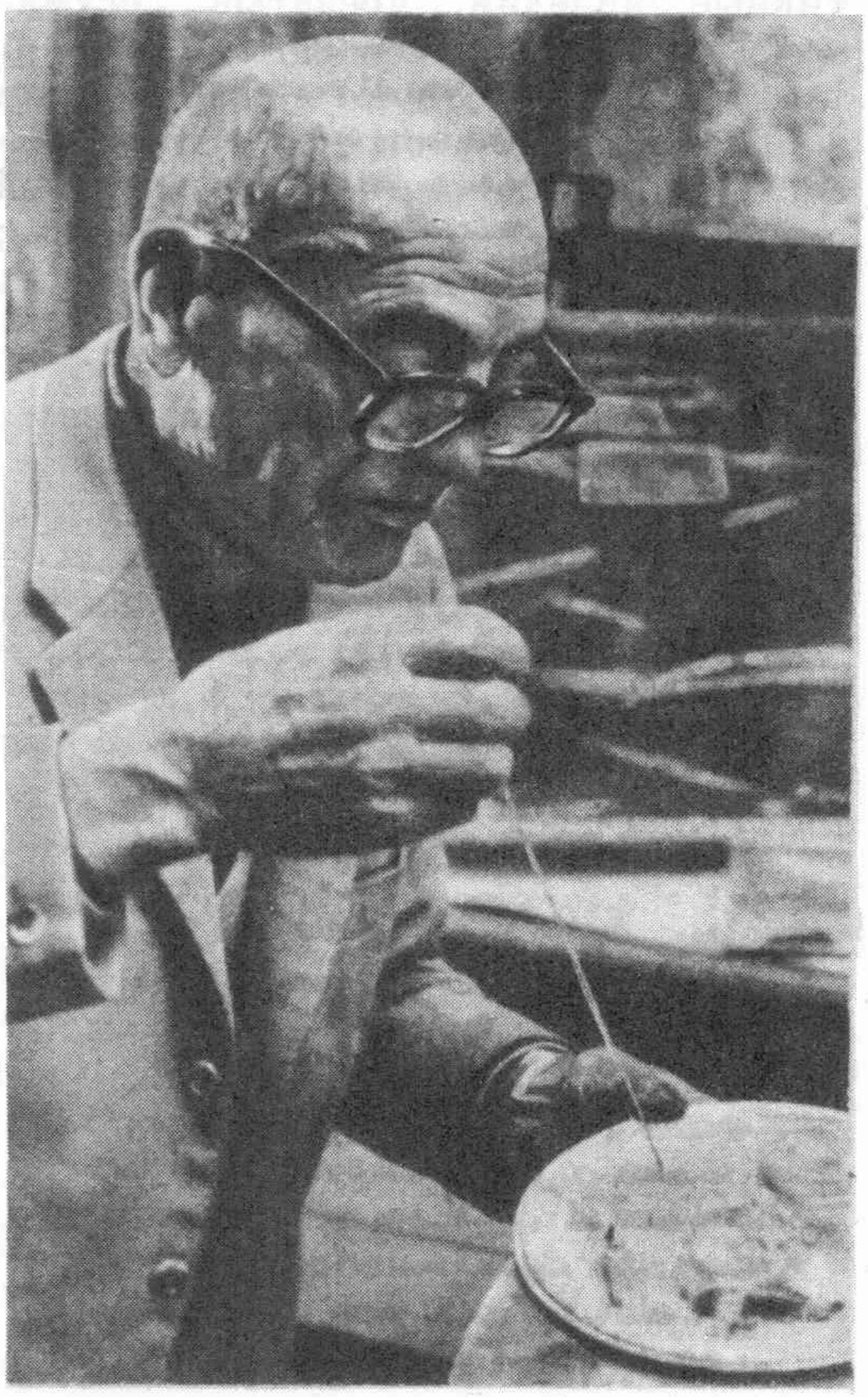
Очевидно, что фильмы «Рэмбо-II». Задание», «Год Дракона», «Редкая доблесть», как и эпигонские поделки типа «Без вести пропавших», сознательно выдержаны в духе крайне правых идеологических установок империалистической пропаганды, активно использующей экран в своих реакционных целях. Однако деструктивные явления, чреватые дегуманизацией искусства и самой действительности, соседствуют в современном западном кинематографе с процессами иного содержания, в не меньшей степени нуждающимися в анализе; им и будет посвящена вторая часть этих заметок.

*Окончание в следующем номере*

Луис БУНЮЭЛЬ

# Мой последний вздох

Мемуары и публикации



*Предлагаем вниманию читателей несколько фрагментов из книги выдающегося испанского режиссера Луиса Бунюэля «Мой последний вздох», вышедшей в Париже за несколько месяцев до его смерти. Эта книга — не мемуары, а скорее завещание, исповедь, она позволяет лучше узнать Бунюэля — человека и художника.*

*«Я не писатель,— говорится в авторском предисловии.— После наших долгих бесед, верный тому, что я ему рассказывал, Жан-Клод Каррьер помог мне написать эту книгу». Каррьер был сценаристом многих картин Бунюэля. Он постарался сохранить неуловимый аромат, особую интонацию бунюэлевской речи. «В полубиографической книге,— замечает режиссер,— на страницах которой мне случалось блуждать, как в плутовском романе, есть, вероятно, вещи мною придуманные, несмотря на то, что я старался быть бдительным. Я весь соткан из ошибок, сомнений, заблуждений. Не будучи историком, я никогда не вел записей и не пользовался никакими справочниками. Картина времени, которую я предлагаю вам, принадлежит, несомненно, мне — со всеми моими утверждениями, повторами, умолчаниями, правдой и ложью, словом — она есть плод моей памяти».*

*Со страниц книги встает незаурядная личность, знакомство с которой помогает разобраться в творчестве Луиса Бунюэля, режиссера, чьи фильмы будут еще долгие годы вызывать споры и волновать людей, любящих искусство.*

## Делать фильмы

**...С момента моего приезда в Париж[1] я стал ходить в кино куда чаще, чем в Мадриде, иногда по три раза в день. Утром, благодаря корреспондентскому удостоверению одного из друзей, я смотрел на просмотрах в**

---

[1] Это произошло в 1925 году, когда Бунюэлю было двадцать пять лет. (Здесь и далее примечания переводчика.)

зале Ваграм американские картины, днем шел в один из кинотеатров неподалеку от дома, а вечером отправлялся в «Старую голубятню» или «Студию урсулинок»[2].

Нельзя сказать, что я пользовался корреспондентской карточкой совсем уж даром. По рекомендации Зероса из «Кайе д'Ар», я писал для них рецензии в разделе «Порхающие странички». Кроме того, посылал статьи в Мадрид. Так, я написал тогда об Адольфе Менжу, Бестере Китоне, о фильме Штрогейма «Алчность».

Среди поразивших меня в те годы фильмов невозможно забыть «Броненосец «Потемкин». Выйдя с просмотра — где-то в районе площади Алезиа — мы готовы были возводить баррикады. Вмешалась полиция. Долгие годы я повторял, что считаю эту картину самой прекрасной в истории кино. Да и сегодня не знаю, что еще о ней прибавить. Вспоминаются также ленты Пабста, «Последний человек» Мурнау, но в особенности работы Фрица Ланга.

Именно после просмотра его «Трех огоньков»[3] я отчетливо понял, что тоже хочу делать фильмы. Меня заинтересовал не столько сюжет, сколько центральный эпизод картины: появление во фламандской деревне человека в черной шляпе — я тотчас понял, что это Смерть — и сцена на кладбище. В фильме Ланга было что-то глубоко меня потрясшее, осветившее всю мою жизнь...

Делать фильмы. Но как? Я был испанцем, случайным человеком среди парижских критиков, я не имел, как говорится, никаких связей.

Еще с Мадрида я запомнил имя Жана Эпштейна. Наряду с Абелем Гансом и Марселем л'Эрбье он был одним из самых известных французских режиссеров того времени. И вот в Париже я узнал, что он создал нечто вроде актерской школы, и тотчас записался в нее. В течение двух или трех недель я принимал участие в занятиях и импровизациях. Эпштейн, к примеру, предлагал нам такой этюд: «Вы приговорены к смерти. Покажите, как ведет себя человек накануне казни». Он требовал, чтобы мы изображали акт героизма или отчаяния, передавали самые разные психологические состояния. Мы старались, как могли.

Лучшим из нас он обещал маленькие роли в своих фильмах. Тогда он уже заканчивал «Приключения Робера Макера», сниматься там было поздно, но я узнал, что он приступает к работе над картиной «Мопра́» и отправился к нему на студию «Альбатрос» в Монтрей-сюр-Буа. Он принял меня, и я сказал ему: «Послушайте. Меня очень интересует кино. Правда, я совершенно несведущ в технике съемок. Я не могу быть вам полезен. Но я не прошу денег. Возьмите меня уборщиком, посыльным, кем угодно».

Он согласился. Съемки «Мопра́» (по роману Санд) и стали моим приобщением к кино. Я делал все понемногу. Даже участвовал в трюковых эпизодах, изображая жандарма эпохи Людовика XV (или XVI), в которого попадает пуля: я падал со стены высотой в три метра. Чтобы смягчить удар, внизу расстелили матрац, но я все равно сильно ушибся.

Павильоны часто делались из стекла. Они так накалялись от прожекторов и рефлекторов, что нам приходилось надевать светозащитные очки, чтобы уберечь глаза.

Эпштейн немного сторонился меня, быть может, потому, что я смешил актеров. Помнится, во время этих съемок я встретился с Метерлинком, который был очень стар; он жил в том же отеле, что и мы. Однажды мы вместе пили кофе.

После «Мопра́» Эпштейн стал готовиться к другой картине — «Падение дома Эшеров» по Эдгару По. Он пригласил меня в качестве второго ассистента. Я снял на студии «Эпиней» все сцены в декорациях.

---

[2] Кинотеатры Парижа 20-х годов, в которых шли авангардистские фильмы.

[3] Французское прокатное название фильма «Усталая смерть».

Однажды вечером, накануне отъезда группы в Дордонь, Эпштейн сказал мне: «Задержитесь с оператором и помогите Абелю Гансу сделать пробы двух девушек».

Я ответил с обычной для меня грубостью, что я его ассистент и не желаю иметь ничего общего с мсье Абелем Гансом, чьи фильмы мне не нравятся (что было не совсем так — «Наполеон» произвел на меня большое впечатление). И добавил, что считаю Ганса напыщенным человеком.

Отлично, слово в слово помню, что мне тогда сказал Жан Эпштейн: «Как смеет такое дерьмо, как вы, говорить подобные вещи о великом режиссере?»

Он добавил, что не желает больше работать со мной, и ушел. Я не принял участия в натурных съемках «Падения дома Эшеров». Спустя некоторое время, успокоившись, Эпштейн как-то пригласил меня в свою машину. По дороге в Париж он преподал мне несколько советов: «Я чувствую в вас задатки сюрреалиста. Остерегайтесь этих людей».

Тем временем на студии «Альбатрос» я сыграл маленькую роль контрабандиста в «Кармен» Жака Фейдера, режиссера, которым всегда восхищался. Поскольку действие фильма происходило в Испании, были приглашены гитаристы Пейнадо и Эрнандо Виньес. В эпизоде, где Кармен сидела, обхватив голову руками, рядом с застывшим Хосе, Фейдер попросил меня как бы мимоходом выказать ей свое внимание, свою учтивость. Я подчинился. Мой галантный жест был чисто арагонским «писко» — иначе говоря, я сильно ущипнул актрису Ракель Меллер, за что был награжден звонкой оплеухой.

Оператор Жана Эпштейна Альбер Дюверже представил меня двум режиссерам — Этьеванну и Нальпа, которые готовили фильм «Тропическая сирена» с Жозефиной Беккер в главной роли. Я сохранил об этой работе самые скверные воспоминания. Капризы актрисы казались мне невыносимыми. Однажды она явилась на съемку вместо девяти часов утра в пять вечера, заперлась, хлопнув дверью, в своей уборной и принялась крушить склянки с гримом. Кто-то поинтересовался причиной ее дурного настроения. «Она думает, что у нее заболела собака», — ответили ему.

Этот разговор слышал стоявший рядом актер Пьер Бачев. Я сказал ему: «Вот что такое кино». «Ваше, но не мое»,— сухо ответил он мне.

Я был совершенно с ним согласен. Мы подружились, и он снялся у меня в «Андалузском псе».

А из съемочной группы «Тропической сирены» я ушел еще до начала работы на натуре.

## «Андалузский пес» (1929)

Этот фильм родился в результате встречи двух сновидений. Приехав на несколько дней в гости к Сальвадору Дали в Фигерас, я рассказал ему один свой сон, в котором луна была рассечена пополам облаками, и бритва разрезала глаз. В ответ он рассказал мне о том, что ему приснилась рука, сплошь усеянная муравьями. И добавил: «А что если, исходя из этого, сделать фильм?»

Поначалу это предложение не очень увлекло меня. Но вскоре мы приступили к работе. Сценарий был написан за неделю. Мы следовали следующему правилу: не отбрасывать с ходу то, что вызвало раздражение другого, но требует психологических или эстетических объяснений. Наша цель была — открыть путь для всего иррационального. Принималось только то, что поражало нас самих, независимо от сути дела.

Закончив сценарий, я понял, что это будет совершенно необычный, провокационный фильм. Ни одна кинокомпания не согласилась бы на постановку такой картины. Тогда я обратился к маме с просьбой одолжить мне денег, чтобы самому финансировать съемки.

Я вернулся в Париж. Расстратив половину маминых денег в кабачках, я наконец понял, что пора одумать-

ся. Я встретился с актерами Пьером Бачевым и Симоной Марей, с оператором Дюверже, с руководителями студии «Бийакур». Фильм был снят за две недели.

Нас было пятеро на съемочной площадке. Актеры совершенно не понимали моих указаний. Я, скажем, говорил Бачеву: «Смотри в окно, словно ты слушаешь Вагнера. Еще восторженней». Но он не видел ничего такого, что вызывало бы у него нужное состояние.

После окончания картины мы задумались: что с ней делать? Однажды в кафе «Куполь» Ман Рей[4] представил меня Луи Арагону. Я знал, что он и его друзья принадлежали к группе сюрреалистов. Арагон был старше меня и вел себя с чисто французской обходительностью. Мы поболтали, и я сказал ему, что сделал фильм, вполне сюрреалистический. На другой день он и его товарищи посмотрели его в «Студии урсулинок». И сразу же решительно заявили, что «Пса» следует немедленно показать зрителям. То есть организовать премьеру.

Премьера состоялась в «Урсулинках». На нее собрались все, кого называли «цветом Парижа»,— аристократы, писатели, известные художники. Пришли Пикассо, Ле Корбюзье, Кокто, композитор Жорж Орик...

Взвинченный до крайности, я занял место за экраном и с помощью граммофона сопровождал действие то аргентинским танго, то музыкой из «Тристана и Изольды». Я запасся камнями, чтобы запустить их в зал в случае провала. Незадолго до этого сюрреалисты освистали картину Жермен Дюлак «Раковина и священник» (по сценарию Антонена Арто), которая, кстати, мне очень нравилась. Я мог ждать чего угодно.

Камни мне не понадобились. После просмотра в зале раздались продолжительные аплодисменты, и я незаметно выбросил ненужные снаряды.

## Америка

Генеральный представитель «МГМ»[5] в Европе, посмотрев мой фильм «Золотой век», сказал мне: «Я видел «Золотой век», он мне совершенно не понравился. Я лично ничего в нем не понял, но все же нахожусь под впечатлением. Вот что я вам предлагаю: вы поедете в Голливуд и займетесь там освоением американской техники, лучшей в мире. Я посылаю вас туда, оплачиваю дорогу, вы пробудете там полгода, получая по 250 долларов в неделю (в то время сумма немалая). У вас одна задача: смотреть, как снимаются фильмы. Потом мы увидим, что с вами делать».

Весьма удивленный, я попросил сорок восемь часов на размышления. В тот вечер должно было состояться собрание у одного из членов нашей группы сюрреалистов. Вместе с Арагоном и Жоржем Садулем я собирался в Харьков на Международный конгресс революционной интеллигенции[6]. Я рассказал о сделанном мне предложении. Никто не стал меня отговаривать.

Я подписал контракт и в декабре 1930 года взошел на палубу теплохода «Левиафан», тогда самого большого в мире. Я совершил дивное путешествие в компании испанского юмориста Тоно и его жены Леоноры.

Тоно был приглашен в Голливуд для работы над испанскими вариантами американских лент. Кино ведь к тому времени стало говорящим и сразу потеряло свой всеобщий характер. В немых картинах достаточно было сменить титры, а теперь приходилось делать различные варианты фильмов с французскими или испанскими ак-

---

[4] Ман Рей — американский художник и фотограф, живший в Париже и связанный с сюрреалистами. Поставил несколько короткометражных фильмов.

[5] «Метро-Голдвин-Майер» — голливудская кинокомпания.

[6] Бунюэль имеет в виду Вторую международную конференцию революционных писателей, состоявшуюся в Харькове осенью 1930 года.

терами. Отсюда приток в Голливуд писателей и актеров, которым поручалось писать диалоги и исполнять их на своем языке...

В Лос-Анджелесе мы были встречены тремя испанскими писателями: Эдгаром Невиллем, Лопесом Рубио и Угарте.

Нас посадили в машину и повезли обедать к Невиллям. «Ты познакомишься там со своим учителем»,— сказал мне Угарте. К семи часам действительно пришел седеющий господин в сопровождении очаровательной молодой женщины. Мы сели за стол, и я впервые в жизни отведал устриц.

Невилль служил переводчиком, а я не переставал поглядывать на своего «учителя», повторяя про себя: «Я его знаю, я его где-то видел». К концу обеда меня осенило. Это был Чаплин с Джорджией Хейл, игравшей у него в «Золотой лихорадке».

Чаплин не знал ни слова по-испански, но говорил, что обожает Испанию. Однако нравилась ему фольклорная и фальшивая Испания, с чечеткой и криками «Оле!».

Через день я обосновался в Беверли-Хиллз. Мне начали платить. Все было прекрасно, Лос-Анджелес мне нравился — и не только из-за Голливуда.

Спустя несколько дней после приезда меня представили некоему Фрэнку Дэвису, ставшему моим другом. Он нашел мой контракт весьма странным и спросил: «С чего бы вы хотели начать? С монтажа, сценарного дела, съемок или работы художников?» — «Со съемок».— «Прекрасно. На студии «Метро» — двадцать четыре павильона, выбирайте какой хотите. Вы получите официальный пропуск и сможете проникать куда угодно».

Я выбрал павильон, где снимался фильм с Гретой Гарбо. Когда я тихо вошел, гримеры суетились около «звезды». Готовились снимать крупный план. Несмотря на все мои старания остаться незамеченным, Грета Гарбо сделала знак какому-то усачу и показала на меня. Господин с тонкими усиками подошел и спросил: «Что вы тут делаете?»

Спросил по-английски, я его не понял и, соответственно, не смог ответить. Меня выставили.

С этого дня я решил тихо сидеть дома и появляться на студии лишь по субботам — у кассы. Меня не трогали четыре месяца. Никому до меня не было дела.

Иногда, впрочем, бывали исключения. Так, в одном из испанских вариантов какого-то фильма я сыграл крохотную рольку — бармена за стойкой. В другой раз я отправился посмотреть интересную декорацию... А все остальное время мы с Угарте разъезжали на моем «форде», забирались даже в пустыню. В Голливуде я встречал разных людей. Там я познакомился с актрисой Долорес дель Рио, с Жаком Фейдером и даже с Брехтом, который жил некоторое время в Калифорнии. Из Парижа мне присылали газеты, в которых во всех подробностях описывался скандал, вызванный моим «Золотым веком». Меня обзывали страшными словами. Восхитительный был скандал!

Каждую субботу Чаплин приглашал нашу маленькую испанскую компанию в ресторан. Я довольно часто бывал и у него дома на холме. Играл там в теннис, плавал и парился в бане. Однажды даже ночевал у него. У Чаплина же я повстречался с Эйзенштейном, который собирался в Мексику на съемки фильма «Да здравствует Мексика!»

В павильоне студии «Парамаунт» я познакомился с Джозефом фон Штернбергом. Пообедав, мы отправились посмотреть, как он снимает. Действие картины происходило в Китае. Восточная толпа под руководством ассистентов плавала по каналу, толпилась на мостиках и в тесных улочках. Меня поразило, что камеры размещал не режиссер, а художник. Функции постановщика сводились к возгласу: «Мотор!» и к работе с актерами. Да и то лишь в том случае, если это был крупный режиссер.

Другие походили больше на рабов, на лакеев у хозяев компании, которым они старались всячески услужить. У них не было никаких прав. Даже в монтажный период.

Чаплин как раз заканчивал «Огни большого города». Я посмотрел фильм еще не вполне готовым, несмонтированным. Сцена, где Чарли глотает свисток, показалась мне невероятно затянутой, но я не посмел ничего сказать. Невилль разделял мое мнение. Потом он сказал, что Чаплин подрезал сцену.

Чаплин вообще был довольно неуверенным в себе человеком. Он вечно сомневался, просил совета. Музыку к своим картинам он сочинял по ночам. Рядом с постелью у него стоял звукозаписывающий аппарат. Он спросонья напевал мелодию и засыпал снова. Так, совершенно невинно он сочинил — посчитал своей — мелодию популярной песенки «Фиалка», за что в итоге был привлечен к суду и заплатил штраф.

«Андалузского пса» Чаплин смотрел с десяток раз у себя дома. В первый раз, когда начался фильм, все неожиданно услышали звук падающего тела. Его мажордом-китаец, служивший у него также механиком, упал в обморок.

Позднее Карлос Саура[7] говорил мне, что когда Джералдина Чаплин была маленькой, отец, чтобы попугать ее, рассказывал некоторые эпизоды из моего фильма.

Вскоре я подал в отставку и стал готовиться к отъезду из Голливуда. «МГМ» отпустила меня с миром, снабдив даже прекрасным письмом, где говорилось, что они долго будут обо мне помнить.

...Я вернулся в Мадрид в апреле 1931 года, за два дня до отречения короля и радостного провозглашения Испанской республики.

---

[7] Известный испанский кинорежиссер, бывший муж Джералдины Чаплин, снимавшейся в нескольких фильмах Сауры.

## Лорка

Однажды у нас появился республиканец, перешедший линию фронта, и сообщил о смерти Лорки...

Незадолго до «Андалузского пса» глупая ссора на некоторое время развела нас. Будучи весьма обидчивым андалузцем, Лорка позднее решил — или сделал вид,— будто картина направлена против него. Он говорил: «Бунюэль сделал маленький фильм, вот такой (жест пальцами). Он называется «Андалузский пес». Этот пес — я».

В 1934 году мы с ним помирились. Хотя он был вечно окружен толпой поклонников, мы проводили вместе дивные часы... За четыре дня до высадки Франко Лорка внезапно — как и все люди, захваченные тогда политикой,— решил ехать в Гренаду, свой родной город. Я пытался отговорить его: «Послушай, близится страшное время, Федерико. Останься, в Мадриде ты в бóльшей безопасности». Не я один — все друзья убеждали его не ехать. Тщетно. Он уехал очень взволнованный, встревоженный, возбужденный...

Известие о его гибели было для всех нас страшным ударом.

Среди людей, которых мне довелось встретить в жизни, Федерико занимает первое местo. Я не говорю о его театре, поэзии — я имею в виду его самого. Он сам был шедевром. Трудно себе представить кого-нибудь похожего на него. Он всегда оставался неотразимым: и когда за роялем подражал Шопену, и когда импровизировал пантомиму или разыгрывал театральную сценку. Что бы он ни читал, с его губ срывалось нечто прекрасное. Он весь был страсть, радость, молодость. Пламя.

Когда мы впервые встретились с ним в мадридском студенческом общежитии, я был лишь грубоватым провинциальным силачом. Он преобразил меня своей дружбой, он познакомил меня с другими интересными людьми. Я обязан ему бóльшим, чем могу выразить словами.

Федерико погиб, потому что был поэтом. Ведь это было время, когда по другую сторону баррикады раздавались вопли фашистов: «Долой интеллигенцию!»

Федерико страшно боялся страданий и смерти. Представляю, что он чувствовал посреди ночи в грузовике, увозившем его в оливковую рощу, где его убили...

Я часто думаю об этой минуте.

●

В конце сентября мне назначил встречу в Женеве министр иностранных дел республики Альварес дель Вайо.

Я отправился туда поездом — это был настоящий поезд войны, переполненный людьми.

В Барселоне у меня была пересадка. Я встретился там с приятелями, также направлявшимися в Женеву с десятком студентов для участия в политическом митинге. Они поинтересовались, с какими документами я еду. Услышав мой ответ, один из них воскликнул: «С ними ты никогда не пересечешь границу. Нужна виза анархистов».

Прибываем в Пор-Бу. Я первым выхожу из вагона и вижу окруженный военными столик, за которым восседают три человека, словно члены маленького суда. Это анархисты. Их начальник — бородатый итальянец.

Показываю свои документы, и они говорят: «Ты не имеешь права пересечь границу».

Испанский язык, вероятно, самый насыщенный богохульствами язык в мире. Богохульство — это сугубо испанское искусство. В Мексике, скажем, где на протяжении четырех веков повсеместно сильно влияние испанской культуры, я ни разу не слышал порядочного богохульства. В Испании же оно может занять две-три строчки текста. При необходимости оно становится «молитвой наоборот».

Именно такое богохульство, сопровождаемое страшными проклятиями, и выслушали от меня трое анархистов в Пор-Бу. После чего сказали, что я могу ехать дальше...

В Женеве я имел лишь двадцатиминутную беседу с министром. Он попросил меня отправиться в Париж и поступить в распоряжение нового посла республики. Ему нужны были верные люди. Я тотчас выехал в Париж.

## Париж во время гражданской войны

Я пробыл в Париже до конца войны. Официально у меня было одно задание: собирать республиканские пропагандистские фильмы, снятые в Испании. На самом же деле моя роль оказалась куда сложнее. Я исполнял обязанности своеобразного начальника протокольного отдела, и на мне лежала организация обедов в посольстве, на которых, скажем, Арагон и Андре Жид не должны были оказаться рядом. А главное, я изыскивал всякого рода возможности помочь делу республики, и для этого часто ездил в Швейцарию, Антверпен, Стокгольм, Лондон. Несколько раз я с разными заданиями совершал поездки в Испанию, увозя с собой чемоданы с листовками, напечатанными в Париже. Очень помогали нам бельгийские коммунисты в Антверпене. Благодаря морякам наши листовки однажды совершили путешествие в Испанию... на нацистском судне.

В отличие от французского правительства, которое не хотело себя «скомпрометировать» содействием республике, поступая так из трусости и страха перед французскими фашистами и «международными осложнениями», французский народ, и в особенности рабочие, оказывали нам большую и ценную помощь. Нередко к нам приходил машинист паровоза или водитель такси и говорил: «Вчера поездом 20.15 приехали двое фашистов, приметы такие-то, остановились в таком-то отеле». Я передавал эти сведения нашему послу в Париже.

Невмешательство Франции и других демократических стран парализовало наши действия. Мы надеялись, что Франция хотя бы разрешит переброску через свою территорию оружия и добровольцев. (Помогали же фашистские правительства Германии и Италии Франко!) Тогда исход войны был бы другим.

Оставалась лишь надежда на интербригадовцев, которые оказывали нам ценнейшую помощь и служили добрым примером. Надо отдать должное всем, кто добровольно приехал в Испанию принять участие в нашей борьбе. В Париже я выдал пропуска Хемингуэю, Дос Пассосу и многим другим. Вспоминаю Корнильона-Молинье[8], он храбро дрался. Позднее я встретился с ним в Нью-Йорке в день, когда он уезжал, чтобы присоединиться к де Голлю. Выразив уверенность в поражении нацистов, он пригласил меня приехать в Париж после войны для постановки фильма. Много позже мы встретились с ним в Канне, он был уже министром и чокался с префектом полиции департамента Приморские Альпы...

Во время войны мы снимали в Испании фильмы. В числе других, кто нам помогал, были и два советских оператора[9]. Эти боевые картины предназначались для показа во всем мире...

...Всю жизнь я не могу избавиться от воспоминания о фотографии, на которой перед собором Сантьяго де Компостелла высшие представители духовенства во всем великолепии своего парадного облачения приветствуют фашистским жестом нескольких офицеров. Бог и «опора родины» стояли рядом. Они всегда приносили нам одни кровавые репрессии...

## За и против

В эпоху сюрреализма мы решительно отделяли добро от зла, справедливость от несправедливости, красоту от убожества. Одни книги надо было читать, другие — нет. Вспомнив эту старую игру, я решил произвольно выплеснуть на страницы мемуаров некоторые свои отвращения и пристрастия. Советую всем как-нибудь сделать то же самое.

**Я обожал** «Энтомологические воспоминания» Фабра. За удивительную наблюдательность, за безграничную любовь к живым существам. Эта ни с чем не сравнимая книга куда выше Библии. Долгое время я говорил, что именно ее взял бы с собой на необитаемый остров. Сегодня я передумал: я не возьму ни одной книги.

**Я обожал** Вагнера и использовал его музыку во многих фильмах, начиная с первого («Андалузского пса») и кончая последним («Этот смутный объект желания»). Я неплохо знал его произведения.

Мне очень грустно, что я больше не могу слушать музыку. Вот уже двадцать лет мои уши не различают звуков. Если бы случилось чудо и ко мне вернулся слух, моя старость была бы спасена, и музыка стала бы своеобразным морфием. В молодости я играл на скрипке, а позднее в Париже пощипывал струны банджо. Я любил Бетховена, Цезаря Франка, Шумана, Дебюсси и многих других.

С годами мои отношения с музыкой решительно изменились. В прежнее время, когда нам задолго сообщали о приезде в Сарагоссу Большого симфонического оркестра Мадрида, всеми овладевало волнение, сладострастие ожидания. Мы готовились, считали дни, разыскивали партитуры, напевали мелодии. В вечер концерта все испытывали ни с чем не сравнимую радость.

Сегодня достаточно нажать на кнопку, чтобы тотчас же прямо у себя дома услышать любую музыку. Явственно вижу, что́ мы от этого потеряли. А что выиграли? Для достижения прекрасного мне всегда казались необходимыми три условия: надежда, борьба и победа.

**Я люблю** поесть спозаранку. Ложусь рано и встаю рано. В этом

---

[8] Французский политический деятель.

[9] Бунюэль, по-видимому, имеет в виду Р. Кармена и Г. Макасеева.

смысле я абсолютно не похож на испанца.

**Я люблю** север, холод и дождь. В этом смысле я настоящий испанец. Родившись в стране, где очень жарко, я не знаю ничего лучшего, чем огромные влажные леса в тумане. Отправляясь летом на север, в Сан-Себастьян, я испытывал волнение при виде папоротника, мха на стволах деревьев. Мне всегда нравились скандинавские страны (которые я плохо знаю) и Россия. Семи лет я написал сказку, действие которой происходило в транссибирском экспрессе, мчащемся через заснеженные степи...

**Мне нравится** шум дождя. Для меня это воспоминание о чем-то удивительно прекрасном. Я слышу, как идет дождь через свой слуховой аппарат, но это не прежний шум. Дождь создает великие нации.

**Я действительно люблю** холод. В молодости даже в самые холодные дни зимы я прогуливался без пальто, в одном пиджаке и рубашке. Я чувствовал, как холод проникает в меня, но я сопротивлялся, и это ощущение было мне по душе. Друзья называли меня «эль син-абриго» («беспальточный»). Однажды они сфотографировали меня голым в снегу.

**Я не люблю** жаркие страны. Как логическое следствие вышесказанного. В Мексике я живу по чистой случайности. Не люблю пустыни, песок, арабскую, индийскую и в особенности японскую цивилизации. В этом смысле я не человек своего времени. Меня привлекает только греко-римско-христианская цивилизация, на которой я вырос.

**Я обожаю** рассказы о путешествиях в Испанию, написанные английскими и французскими писателями XVIII и XIX веков.

Как большинство глухих, **я не люблю** слепых. Иногда я задаю себе вопрос: правда ли, что слепые счастливее глухих? Не думаю. Мне был знаком один удивительный слепой по имени Лас Хэрас. Он потерял зрение в восемнадцать лет, несколько раз пытался покончить с собой — родители зарешетили окна его комнаты. Думая о слепых, я не забывал фразу Бенжамена Пере[10] (цитирую, как и все прочее, по памяти): «Правда ли, что колбасу мортаделлу делают слепые?» Это утверждение в вопросительной форме меня так же устраивает, как евангелическая истина. Иным может показаться абсурдом связь между слепыми и мортаделлой. А для меня это волшебный пример совершенно иррациональной мысли, внезапно и таинственно высвеченной проблеском истины.

**Я презираю** педантизм и жаргон. Я смеялся до слез, читая некоторые статьи в «Кайе дю синема». Став в Мексике почетным председателем Киноцентра, высшей киношколы, я был приглашен однажды посетить это учреждение. Мне представили нескольких профессоров. Среди них был прилично одетый и краснеющий от застенчивости молодой человек. Я спросил, что он преподает. Он ответил: «Семиологию и клоническое изображение». Я готов был его растерзать.

Педантизм в жаргоне, как типично парижское явление, наносит большой вред в других франкоязычных странах. Это совершенно явный признак культурной колонизации.

**Мне нравится** римское и готическое искусство. В частности, соборы Сеговии и Толедо. Это целый живой мир. Французские соборы отличаются холодной красотой архитектурных форм. В Испании главным мне кажется алтарь с его бесчисленными изгибами, в которых мечтательность прячется в тщательно продуманных уловках барокко.

**Я люблю** церковные дворики и с особой нежностью отношусь к такому дворику в Эль Пауларе. Среди бесчисленного количества известных мне мест это одно из тех, которые мне особенно по душе.

Когда мы с Каррьером работали над сценарием в Эль Пауларе, мы каждый день ходили туда помечтать.

---

[10] Бенжамен Пере (1899—1959),— французский поэт-сюрреалист.

Это довольно большой готический дворик. Он окружен не колоннами, а похожими на них зданиями с высокими полукруглыми окнами, закрытыми деревянными ставнями. Крыши выложены римской черепицей. Доски ставен сломаны, и стены поросли травой. Здесь ощущается тишина вечности.

В центре дворика на маленьком, готической формы строении, скрывающем каменные скамьи, находится лунный циферблат. Монахи показывают его, как редкость, как знак светлых ночей... Настоятель монастыря был знаком с дьявольской репутацией моих фильмов, но только усмехался и, почти извиняясь, говорил, что никогда не ходит в кино.

**Я ненавижу** газетных фотографов. Двое из них однажды буквально осаждали меня, когда я прогуливался по дороге недалеко от Паулара. Подпрыгивая вокруг меня, они снимали, несмотря на выраженное мною желание побыть одному. Но я был слишком стар, чтобы вступить в драку. И жалел, что не был вооружен.

**Я люблю** пунктуальность. Вероятно, это мания. Не помню, чтобы я куда-нибудь опоздал. Если я приходил раньше времени, то расхаживал поблизости, пока не наступит мой час.

**Я ненавижу** толпу. Я называю толпой всякое сборище, где больше шести человек. Я вспоминаю знаменитую фотографию Виджи — пляж на Кони Айленд в воскресенье. Она вызывает у меня чувство отвращения.

**Мне нравятся** маленькие инструменты — щипчики, ножницы, лупы, отвертки. Они всегда со мной, как и зубная щетка. Я аккуратно раскладываю их в ящике и часто ими пользуюсь.

**Я люблю** рабочих, восхищаюсь ими и завидую их умелым рукам.

**Я люблю** фильм «Кубрика «Тропы славы», «Рим» Феллини, «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейна, «Гупи — Красные Руки» Жака Беккера и «Запрещенные игры» Рене Клемана... Мне очень нравились ранние фильмы Фрица Ланга, Бестера Китона, братьев Маркс, потом фильм Хаса «Рукопись, найденная в Сарагоссе» — я видел его трижды, что для меня редкость, и заставил приобрести для Мексики.

**Я очень люблю** довоенные ренуаровские картины, «Персону» Бергмана. У Феллини мне также нравятся «Дорога», «Ночи Кабирии», «Сладкая жизнь». Я никогда не видел «Маменькиных сынков» и сожалею об этом. А с «Казановы» я ушел задолго до конца.

У Де Сика **я очень любил** «Шуша», «Умберто Д.» и «Похитителей велосипедов». Я был с ним знаком и считал его близким себе человеком.

**Я очень люблю** фильмы Эрика фон Штрогейма и Штернберга. В свое время картина последнего «Ночи Чикаго»[11] показалась мне великолепной.

**Я с отвращением отнесся** к фильму «Отсюда в вечность» Циннемана, милитаристской и националистической мелодраме, которая, увы, имела большой успех.

**Мне нравились** «Манон» Клузо и «Аталанта» Виго. Я был у Виго на съемке. Осталось впечатление о человеке физически очень слабом, очень молодом и очень любезном.

**Я не любил** «Рим — открытый город» Росселлини. Дешевый прием с показом кюре, которого пытают в то время, как в соседней комнате немецкий офицер пьет шампанское и держит на коленях женщину, показался мне недостойным.

Среди фильмов Карлоса Сауры, как и я, арагонца, которого я давно знаю (он даже уговорил меня сыграть роль палача в своем фильме «Плач по бандиту»), **я очень любил** «Кузину Анхелику». Мне очень нравится этот режиссер. Исключение составляет фильм «Выкорми ворона...». Последние его фильмы я не видел. Я больше ничего не вижу.

**Мне нравится** фильм Джона Хьюстона «Сокровище Сьерра-Мадре». Хьюстон — великий режиссер и очень

---

[11] Французское прокатное название фильма «Подполье».

теплый человек. Во многом благодаря ему мой фильм «Назарин» был показан в Канне. Увидев его в Мексике, он целый день дозванивался в Европу. Я этого не забыл.

**Я обожаю** тайные ходы, библиотеки, полки которых поворачиваются и могут скрывать помещение, скрипящие лестницы, замурованные в стены сейфы (у меня тоже есть такой, но я не скажу где).

**Я люблю** оружие и стрельбу. До 1965 года у меня были револьвер и ружье. Большую часть своей коллекции оружия я продал в 1964 году, когда думал, что умираю. Я любил пострелять и делал это даже в своем кабинете, используя в качестве мишени металлическую коробку, которую ставил на одну из полок библиотеки. Стрелять в закрытом помещении нельзя. Из-за этого я и оглох на одно ухо в Сарагоссе.

Я специализировался в особом виде стрельбы: ты идешь себе, потом внезапно оборачиваешься и, словно в вестерне, стреляешь по невидимой цели.

**Я люблю** шпаги-трости. У меня их с полдюжины. Прогуливаясь с ними, я чувствую себя увереннее.

**Я не люблю** статистику. Это одна из язв нашего времени. На нее без конца наталкиваешься в газетах. К тому же статистика лжет. Могу заверить. Точно так же **я не люблю** сокращения — другую современную манию. Особенно в Америке. В текстах XIX века нет ни одного сокращения.

**Я люблю** ужей и крыс. За исключением последних лет, у меня всегда водились крысы. Я их приручал и отрезал кусочек хвоста (крысиный хвост очень уродлив). Крыса — удивительное и милое существо. Когда в Мексике их у меня накапливалось штук сорок, я отправлялся в горы и выпускал всех на волю.

**Я ненавижу** вивисекции. Еще студентом мне однажды пришлось распять лягушку и лезвием бритвы рассечь ее, чтобы увидеть, как работает сердце. Этот абсолютно бессмысленный эксперимент поразил меня на всю жизнь, я до сих пор не могу себе этого простить. Я целиком одобряю одного из моих племянников, крупного американского нейрохирурга, который прекратил исследовательскую работу из-за отвращения к вивисекции. Надо иногда иметь мужество послать науку к черту!

**Я очень люблю** русскую литературу. Между Россией и Испанией существует тайное притяжение, которое проходит через Европу или под нею.

**Я любил** оперу. Отец водил меня туда с тринадцати лет. Я начал с итальянцев и кончил Вагнером. Дважды я заимствовал сюжеты из опер: из «Риголетто» — эпизод с сумкой в «Забытых». Ситуация в фильме «В Эль Пао начинается лихорадка» та же, что и в «Тоске».

**Я ненавижу** некоторые фасады кинотеатров, особенно в Испании. Они предельно убоги, и мне становится так стыдно, что я ускоряю шаг.

**Я люблю** пирожные с кремом, которые испанцы называют «пастеласо». Мне не раз хотелось использовать их в своих картинах, но в последнюю минуту я всегда отказывался. Жаль!

**Я обожаю** переодевания — с самого детства. В Мадриде я одевался священником и прогуливался по улицам — это грозило мне пятью годами тюрьмы. Переодевался я и в рабочего. В трамвае никто не обращал на меня внимания. Я словно не существовал... Переодевание — удивительная штука. Всем горячо рекомендую попробовать. Чужой костюм позволяет увидеть иную жизнь. Если вы рабочий, вам механически дают самые дешевые спички. Не уступают дорогу. Девушки не смотрят на вас. Словно этот мир — не для вас.

**Я смертельно ненавижу** банкеты и вручения призов. Эти церемонии часто кончались конфузом. В 1978 году в Мехико министр культуры вручал мне Национальную премию искусства — прекрасную медаль из золота, на которой было выгравировано мое имя «Бунюэлос», что по-испански означает «пирожок». Ночью эту надпись исправили...

**Я ненавижу** тиражированную информацию. Чтение газет — страшное зло. Если бы я был диктатором, то разрешил бы лишь одну газету, один иллюстрированный журнал, да еще под наблюдением жесткой цензуры. Цензура, которая следила бы только за информацией и никак не посягала на свободу мнений. Нынешняя информация, скажем, об искусстве, о зрелищах — просто постыдна. Заголовки газет вызывают тошноту. Сколько восклицаний по поводу нищеты — и все для того, чтобы продать побольше бумаги! К тому же одна новость вытесняет другую.

**Я люблю** наблюдать за животными, но особенно за насекомыми; их физиология, как и анатомия, меня не интересует. Просто любопытно наблюдать их обычаи.

**Я не люблю** людей, которые всегда правы. Кто бы они ни были. Они мне скучны и вызывают страх. Я фанатичный антифанатик.

**Я не люблю** психологию, анализ, психоанализ. Среди психоаналитиков у меня есть друзья. Некоторые из них писали мне о том, как они трактуют мои фильмы. Это их право. С другой стороны, бесполезно отрицать, что в молодости учение Фрейда и открытие подсознательных реакций оказало на меня влияние.

**Мне нравятся** мании. О некоторых я люблю поговорить. Они помогают жить. Мне жаль людей, у которых их нет.

**Я люблю** одиночество. При условии, если друзья все же будут заходить ко мне поговорить о том о сем.

**Я ненавижу** мексиканские шляпы, если иметь в виду официальный и «организованный» фольклор. Мне больше нравится мексиканское деревенское «чарро». Но не выношу его на сцене ночного кабака в украшениях из погремушек. То же самое относится к арагонской «хоте».

**Я люблю** карликов. Я восхищаюсь их самоуверенностью. Это симпатичные, умные люди, я люблю с ними работать. Большинство из них никогда не притворяется. Иные женщины их тоже очень любят. Вероятно, из-за того, что для них они и дети, и возлюбленные.

**Я не люблю** зрелище смерти, но одновременно оно меня притягивает.

**Я ненавижу** рекламу и всячески стараюсь ее избегать, хотя наше общество все построено на рекламе. Меня могут спросить: «Тогда к чему эта книга?» Отвечаю: во-первых, я бы никогда не стал писать ее один. Добавлю, во-вторых, что прожил жизнь, не испытывая особых неудобств из-за собственных многочисленных противоречий, нисколько не стремясь с ними разделаться. Они часть меня самого, моей двойственной природы.

Среди семи смертных грехов единственный, который я **действительно ненавижу**, — это зависть. Другие грехи — кроме гнева — носят как бы личный характер, они никого не оскорбляют. Зависть — единственный грех, который воздействует неумолимо, так что начинаешь желать смерти ближнему, тому, чье счастье делает тебя несчастным.

Вообразите: один мультимиллионер из Лос-Анджелеса ежедневно получает газету, которую ему приносит скромный почтальон. Неожиданно почтальон перестает появляться. Миллионер спрашивает своего слугу: «Что случилось?» Тот отвечает, что почтальон выиграл в лотерее десять тысяч долларов и больше не работает. Тогда мультимиллионер начинает страшно завидовать почтальону. Он завидует так, что даже желает ему смерти.

Зависть — в высшей степени испанский грех.

## Лебединая песнь

До семидесяти пяти лет я совсем неплохо относился к своей старости. Я даже находил в ней положительные стороны, эдакую новую форму успокоения от многих желаний. Я все меньше путешествовал. Но жизнь моя оставалась активной и уравновешен-

ной. Последний свой фильм я сделал, когда мне было семьдесят семь лет.

В последние годы на меня посыпались самые разные напасти. Мне легко поставить себе диагноз. Я стар, вот в чем моя главная болезнь. Мне хорошо только дома, где я неизменно подчиняюсь однажды заведенному порядку.

Уже четыре года, как я из-за зрения, а также из-за слуха, отвращения к уличному движению и к толпе не хожу в кино. Я совсем не смотрю телевизор.

Бывает, что целыми неделями ко мне никто не приходит. Я чувствую себя забытым. Затем появляется тот, кого я меньше всего ждал и давно не видел. А на другой день заходят сразу четверо или пятеро друзей, и я провожу с ними часок.

В этих условиях чисто механического и тщательно налаженного существования работа с Каррьером над книгой казалась потрясением всех основ моей жизни. Но я нисколько не жалуюсь. Эта работа позволила мне не закрывать наглухо дверь.

Уже давно я записываю в блокнот имена ушедших друзей. Я называю сей блокнот «Книгой умерших» и часто его перелистываю. В нем сотни имен по алфавиту. Я вношу туда только имена людей, с которыми хоть раз имел настоящий человеческий контакт. Члены группы сюрреалистов отмечены там красными крестиками. 1977—1978 годы были для них роковыми: Ман Рей, Макс Эрнст, Жак Превер ушли в течение нескольких месяцев.

Иные мои друзья ненавидят эту книжку, боясь, вероятно, попасть в нее однажды. А я ее очень люблю. Благодаря ей я не забываю никого из тех, с кем встречался. Сестра Кончита сообщила мне как-то о смерти одного молодого испанского писателя. Я внес его в свой список. Спустя некоторое время, сидя в одном мадридском кафе, я увидел его идущим мне навстречу. В течение нескольких минут мне казалось, что я пожимаю руку привидению.

Я давно привык к мысли о смерти. Еще с тех пор, когда мы на святую неделю носили по улицам Каланды человеческие скелеты, смерть стала составной частью моей жизни. Я никогда не пытался ее отрицать или игнорировать. Но что может сказать о смерти такой старый атеист, как я? С этой тайной и придется уйти из жизни. Подчас мне кажется, что я хотел бы знать. Но что? Никто не может ничего знать — ни во время, ни после. После всего — наступает небытие. Нас ожидает лишь тлен, тонкий запах вечности. Быть может, я распоряжусь, чтобы меня сожгли, дабы избежать этого.

Иногда я все-таки задаю себе вопрос, что же такое эта смерть.

Исключительно ради развлечения я все-таки раздумываю о том, что представляет собой ад. Общеизвестно, что пламя и головешки в нем отсутствуют и что ад, с точки зрения современных теологов, является лишь местом, где человека лишают божественного света.

И вот я вижу свое тело плывущим в вечной мгле, со всеми его тканями, которые понадобятся мне для конечного воскрешения. Внезапно я наталкиваюсь на другое тело — сиамца, умершего две тысячи лет назад при падении с кокосовой пальмы. Он удаляется во мглу. Проходят еще миллионы лет, и вдруг я опять чувствую толчок. Оказывается, это маркитантка Наполеона. И так далее. Я даю себя увлечь на какое-то время в страшные потемки этого нового ада, а затем возвращаюсь на землю, на которой пока живу.

Не строя иллюзий по поводу своей смерти, я подчас спрашиваю себя, какую форму она примет. Иногда мне кажется, что прекрасна скоропостижная, внезапная смерть. Но чаще я мечтаю о смерти, которая настигает не сразу, чтобы можно было успеть в последний раз проститься с местами, где я жил, работал, с местами, ставшими частью меня самого,— с Парижем, Мадридом, Толедо, Эль Пауларом, Сан Хосе и Пурруа. Всякий раз

в последние годы, покидая эти места, я останавливаюсь и прощаюсь с ними. Я говорю: «Прощай, Сан Хосе. Здесь я был счастлив. Без тебя моя жизнь была бы иной. Теперь я ухожу, я больше тебя не увижу, ты будешь существовать и без меня, но я говорю тебе: «Прощай». Я говорю «прощай» всему — горам, рекам, деревьям и лягушкам.

Разумеется, случалось, что я возвращался на то место, с которым уже простился. Неважно. Уходя, я прощаюсь с ним снова.

Но умереть мне хочется так, чтобы знать: возвращения не будет. Когда меня в последние годы спрашивают, почему я так мало разъезжаю, почему редко бываю в Европе, я отвечаю: «Из страха смерти». Мне возражают, говоря, что у меня столько же шансов умереть здесь, в Мексике. Тогда я возражаю: «Это не страх смерти вообще. Вы меня не понимаете. Умереть я не боюсь. Но только не во время разъездов, не в дороге. Для меня нет ничего страшнее смерти в номере отеля, посреди раскрытых чемоданов и беспорядочно разбросанных бумаг».

Еще более страшной представляется мне смерть, которую оттягивают с помощью ухищрений современной медицины. Во имя клятвы Гиппократа и священного характера жизни человека врачи открыли самую рафинированную форму пытки: выживание. Это преступление. Зачем?

В предчувствии своего последнего вздоха я думаю, какую мне придумать финальную шутку. Я вызываю старых друзей, как и я, убежденных атеистов. Они грустно рассаживаются вокруг моей постели. Приходит священник. К великому негодованию своих товарищей, я исповедуюсь, прошу об отпущении грехов и получаю последнее миропомазание. После чего поворачиваюсь на бок и умираю. Однако не знаю, хватит ли сил шутить в такой момент?

Об одном грущу: я не буду знать, что произойдет в нашем мире после меня, ведь я оставлю его в состоянии движения, словно посреди чтения романа, продолжение которого еще не опубликовано. Мне кажется, что такого любопытства относительно того, что будет после смерти, прежде не существовало или оно было не столь сильным. Признаюсь еще в одном: несмотря на всю мою ненависть к газетам, я хотел бы вставать из гроба каждые десять лет, подходить к газетному киоску и покупать свежий номер какого-нибудь издания. Я не прошу ничего большего. С газетой под мышкой, бледный, прижимаясь к стенам, я возвращался бы на кладбище и там читал о несчастьях мира, после чего, успокоенный, засыпал бы снова под покровом своего могильного камня.

*Перевод А. Брагинского*

Мирон ЧЕРНЕНКО

# Этот трудный возраст

На нашем экране

Эту картину можно смотреть по-разному. Можно по сюжету, по событийной канве — двигаться от эпизода к эпизоду, от поступка к поступку, все более удивляясь тому, что события не складываются в логическую цепочку, что биография героя как бы расплывается в суете сует, в том, что принято — почему-то непременно иронически — называть «томлением духа». Но можно смотреть и по-другому — подчинившись непростой логике человека, о котором идет речь, погрузившись вместе с ним в это самое томление духа (уже без всяких кавычек), которое предшествует любому творческому акту, любому решительному поступку, любому предчувствию перемен.

Впрочем, сначала все-таки о сюжете, о том, что происходит в сегодняшней исполненной вполне банальных конфликтов и драм жизни сараевского живописца, профессора Академии художеств. О том, что составляет физическую реальность сюжета, который разворачивает на экране режиссер Влатко Филипович.

Правда, справедливости ради стоит сказать сразу, что реальности этой будет на экране не много: только мельком, из окна автомобиля, коротким проходом по улицам, случайной остановкой где-нибудь в парке отразится на экране Сараево, один из самых экзотических городов на Балканах, где смешивались культуры и языки, религии и цивилизации, где рядом с мусульманским средневековьем высятся в трогательном согласии и архитектурной гармонии суперсовременная олимпийская деревня и всяческие «хилтоны» с «шератонами», где у мостика, на котором Гаврило Принцип возвестил своим выстрелом начало первой мировой войны, толпятся туристы, чтобы запечатлеть себя на этом историческом месте...

---

«НАСТОЙЧИВОСТЬ» (“Nastojanje”)
Авторы сценария Алия Исакович, Влатко Филипович. Режиссер Влатко Филипович. Оператор Миролюб Дикосавлевич. Художник Эмир Ченгич. Композитор Йосип Магдич. Производство «Сутеска фильм» (Югославия).

Но не Сараево главный герой фильма Филиповича, ибо история эта могла бы разыграться где угодно, под любыми географическими широтами. Главное здесь — внутренний мир героя, его сомнения и решения, складывающиеся в поиски самого себя — художника и гражданина, воспитателя и супруга, сына и ученика, да разве перечислишь все великое множество ипостасей человека искусства, не успевающего остановиться, задуматься: кто он такой на этой земле, что он есть?..

И не случайно, наверное, момент истины настигает художника Саву (Мето Иовановский) где-то между сорока и пятьюдесятью, в возрасте успеха, когда, кажется, сделано уже все, что было возможно, а впереди еще долгая жизнь, в которой надо устраиваться удобно, привычно, не теряя ничего из того, что уже стало своим, заслуженным, причитающимся.

И не случайно, что вся эта жизнь, казавшаяся незыблемой, на самом деле готова распасться, опрокинуться от любой ничтожной малости, от любого, ничем вроде бы не грозившего поступка, который просто выйдет за рамки будней, устоявшихся связей и схем.

Фильм Влатко Филиповича покажет нам художника Саву как раз в это мгновение, когда зашатается строение его славы, его благополучия, его семьи, когда гражданин возьмет в нем верх над художником и напишет для местной газеты статью о коллегах по Академии, о бездарности их и групповщине, о бюрократизме и застое, о том, что пришла пора впустить сюда, в эти старые крепостные стены, свежий воздух реальности... (Замечу, что ни содержание статьи, ни просто подробности ситуации, сложившейся в Академии и вынудившей Саву выступить с памфлетом против коллег, нам так и не станут известны; авторов интересует лишь сам поступок, само проявление свободной воли, немедленно нарушающее инерцию привычного хода событий.)

А события не заставляют себя ждать: коллеги-враги займут круговую оборону, пораскинут коллективным умишком, переберут варианты, и, когда начнутся очередные выборы профессуры, неторопливо спровоцируют Саву на необдуманный жест, который окажется ловушкой. И вслед за тем, несмотря на поддержку студентов, несмотря на ту самую настойчивость, которая вынесена в название фильма (хотя грамотнее и точнее было бы перевести это название как «Упорство»), несмотря на то, наконец, что никто, как он, не соответствует высокому званию профессора, заставят дать себе самоотвод.

Впрочем, произойдет все это не только потому, что Сава такой уж безграничный эгоцентрик и индивидуалист, как любит характеризовать себя он сам, но потому, что, совершив свой поступок, разворошив общественное мнение вокруг дел в Академии, он просто потеряет интерес к результату: свое он совершил, остальное его не касается, ибо остальное — это точно такая же инерция, такая же суета сует, против которой он только что бунтовал в своем неистребимом стремлении освободиться от всего накопившегося, случайного.

Ведь главное в его жизни разворачивается как бы параллельно, независимо от реального существования: вот сейчас он перестанет вламываться в чужой мир, мчаться по чужим дорогам, не разбирая пути, не признавая «правил игры», стреляя по своим и чужим, подставляясь с каким-то болезненным удовольствием всем мыслимым противникам, знающим эти правила и умеющим ими пользоваться, — а затем, отряхнувшись, сбросив с себя прах этих бурь в стакане воды, вернется домой, в свою огромную мастерскую, к своим неизменным холстам. Вернется к одной и той же (сколько уж лет!) теме, а лучше сказать, мотиву, изображенному в разных манерах, стилях — так что поначалу и не понять даже, что за странную форму воспроизводит он с таким тщанием:

то ли ископаемый моллюск, то ли половинку ореховой скорлупы, то ли мокрицу...

И здесь таится еще один сюжет «Настойчивости», пожалуй, самый глубинный, поскольку именно там, на уровне подсознания и происходит, в сущности, вся сознательная — да простится мне этот нечаянный каламбур — деятельность героя. Именно там ветвятся те корни, что питают его поступки, его характер, все то, что может показаться во внешнем сюжете алогичным, не вытекающим из реальных обстоятельств. И только момент истины, когда приходит время раздумий, томления духа, переоценки ценностей, сообщает событийному сюжету смысл и логику. Сава начинает догадываться, что истоки всех его кризисов и сомнений лежат в далеком прошлом, в военном детстве, в раннем сиротстве, в не забывшихся сценах насилия и жестокости оккупационных лет.

Больше того, Сава начинает понимать, что все эти годы, пусть сам он не отдавал себе в этом отчета, его художественное воображение занималось одним-единственным: выяснением подлинных обстоятельств гибели отца, ставшего легендой, одним из символов сопротивления фашизму...

Теперь, остановившись, задумавшись, Сава пытается разобраться: что же такое стряслось с отцом, скромным человеком в мундире железнодорожника, сторонившимся всякой политики, всякой жизни на людях, погруженным лишь в то единственное, что до глубины души его занимало, — в строительство лодки, которая когда-нибудь унесет его неведомо куда. И все же человек этот ушел в партизаны, отдал свою жизнь за других... И Сава снова и снова будет искать встречи с приятелем отца, чтобы потребовать от него объяснений и не узнать в конце концов ничего нового. Чтобы выяснить, что искать этот путь к истине надо в себе самом, в своей памяти.

Воспоминания художника и в самом деле становятся главным сюжетом «Настойчивости», ее движущей силой, которая оказывается куда важнее конкретной истории памфлета, написанного Савой, его нелепого выступления на ученом совете, ухода из Академии и провала на выставке.

Впрочем, провалившаяся выставка — это финал событийного сюжета картины, но далеко еще не конец сюжета внутреннего, который выведет Саву на берег реки, в то же самое место, где отец строил когда-то свою заветную лодку. Сейчас эта лодка, изображенная сыном бесчисленное количество раз на картинах, гравюрах, акварелях, как бы материализуется из прошлого, покачиваясь на волнах, наливаясь постылым дождем, моросящим над Сараевом. Сава займет свое место в этом утлом кораблике, спасенном от забвения его художественной памятью, и будет покачиваться вместе с ним: будет грести куда-то в одиночестве, упрямо и неостановимо, как все, что он делает в жизни, как все, что он будет делать и впредь, когда пристанет, наконец, к какому-то берегу, когда найдет самого себя, когда начнет новую жизнь...

Этими словами рецензию можно было бы закончить, если бы не одно — и немаловажное — обстоятельство, мешающее сложить внутренний сюжет «Настойчивости» с ее сюжетом событийным. Обстоятельство это — картины главного героя, тот неизменный и утомительный в своей неизменности мотив незаконченной лодки, который он воспроизводит. Мотив, который не несет на себе следов человеческой трагедии. Который, говоря иначе, просто нейтрален по отношению к жизни героя. Мотив, наконец, который мог бы быть заменен любым другим без видимого вреда для сюжета.

Хотя, кто знает, найди авторы фильма другой, более «сюжетотворящий» мотив, он заиграл бы сам, отвлекая внимание от главного: от результата, от будущего, которое таилось в этом «томлении духа» и разрешилось именно этой историей, именно этим поворотом судьбы...

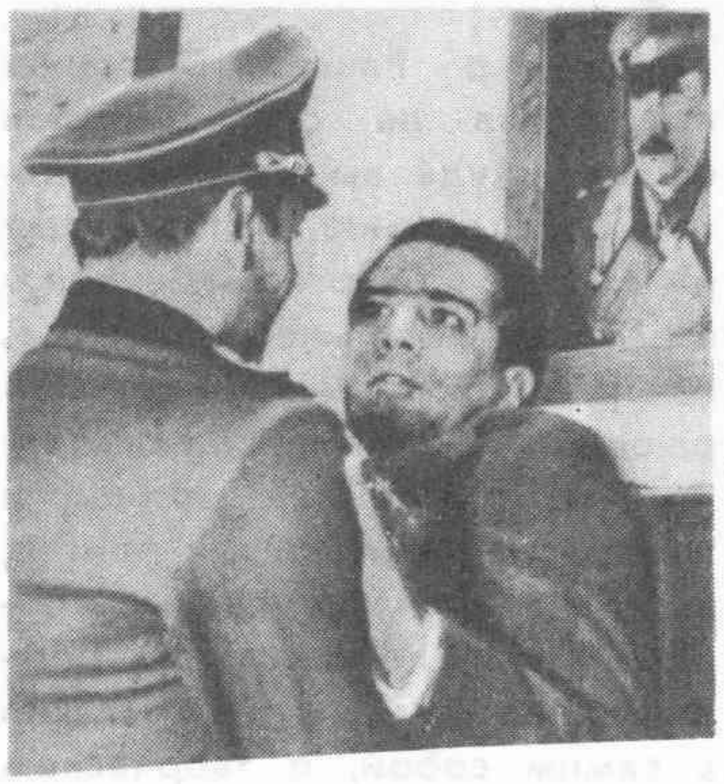
## Синерама

**АРГЕНТИНА.** В атмосфере духовного гнета, царившей в стране при военно-диктаторском режиме, разворачивается сюжет фильма режиссера Антонио Оттоне «Цветы, сорванные в садах Килнеса». Лента, пользующаяся большим успехом у зрителя, снята по мотивам одноименного романа известного аргентинского писателя Хорхе Асиса. За историей любви, взволнованно расказанной на экране,— судьба целого поколения аргентинцев. Герои «Цветов...» Родольфо и Кармен мечтали посвятить себя литературе, но их надежды не сбылись. Поиски человеком места в суровом мире, борьба с враждебными обстоятельствами и составляет содержание ленты. «В нас всегда жила вера в будущее, мы хотели изменить мир,— говорит режиссер. — Сейчас, глядя на своих двадцатилетних сыновей, я невольно испытываю тревогу. Меня волнует успокоенность и прагматизм сегодняшней молодежи. С мыслями о них я и снимал этот фильм о нас».

«Цветы...» — дебют Антонио Оттоне. Он начинал кинематографическую деятельность в Чили, в годы правления Народного единства работал на Студии «Чили-филмз» директором картины, затем был ассистентом у известного аргентинского режиссера Серхио Ренана. Оттоне был гостем XIV Международного кинофестиваля в Москве. Свою картину он сделал на средства независимого кооператива, в который объединились все участники творческой группы. Популярный актер Виктор Лапласе, сыгравший в фильме «Цветы, сорванные в садах Килнеса» главную роль, пояснил в одном из интервью: «При сложившейся в Аргентине экономической ситуации это наиболее рациональный способ снимать свое кино. Единомышленники должны работать вместе».

*Т. Яковлева*

**БОЛГАРИЯ.** «Транспорты смерти» — так называли поезда, которые должны были доставить в гитлеровские концлагеря пятьдесят тысяч болгарских евреев. Но поезда эти в Германию не ушли — болгарский народ, все слои общества, представители самых разных политических взглядов и убеждений, объединенные одной гуманной целью, поднялись на борьбу за спасение своих сограждан. Сколько же мужества, стойкости, сколько опыта и сил потребовалось от каждого участника битвы, продолжавшейся три года! И в первую очередь от тех, кто ею руководил, кто ее вдохновлял — от коммунистов-подпольщиков!



*«Транспорты смерти»*

Об этом и ведут разговор создатели масштабной двухсерийной ленты «Транспорты смерти». «Давно пора было предпринять попытку воссоздать на экране эту героическую страницу болгарской истории»,— говорил незадолго до смерти автор сценария фильма, известный прозаик и драматург Хаим Оливер. Тема эта волновала писателя всю жизнь. «За двадцать лет,— рассказывал он,— я изучил сотни документов, просмотрел тысячи метров хроники, опросил десятки людей, ознакомился с протоколами судебного процесса во Франкфурте-на-Майне над нацистским преступником — бывшим посланником в Софии Адольфом Бекерле. По материалам этих исследований я написал книгу-хронику «Мы, спасенные», снял документальный фильм, организовал постоянную выставку. И вот теперь — игровое эпическое полотно. Я уверен, что его тема и сегодня актуальна, ведь не случайно на Западе факт спасения болгарских евреев старательно замалчивается, а если и признается, то все заслуги приписываются царю Борису III или даже чуть ли не милосердию гитлеровцев...»

Режиссер фильма Борислав Пунчев, комментируя работу над картиной, подчеркивает, что главная трудность состоит в поиске синтеза исторической достоверности и художественного вымысла. Зритель увидит на экране многие реальные исторические фигуры тех лет: среди них, например, секретарь подпольного третьего софийского райкома Коммунистической партии Янко — под этой подпольной кличкой скрывался тогда Генеральный секретарь ЦК БКП Тодор Живков; известный писатель Елин Пелин; митрополит Стефан; царь Борис III; премьер-министр Богдан Филов. Кроме того, в фильме прослеживаются судьбы вымышленных персонажей, призванных в обобщенной форме представить разные слои населения Болгарии.

Всем этим людям, неизвестным и знаменитым, дадут экранную жизнь популярнейшие в стране актеры — Коста Цонев, Невена Коканова, Филип Трифонов, Венцеслав Кисев, Наум Шопов и другие.

...К массовому уничтожению безвинных жертв расизма у нацистов все было готово: железнодорожные составы, пересыльные лагеря и охрана, суда для переправы через Дунай, газовые камеры Освенцима, Треблинки и Дахау. Но «транспорты смерти» не ушли. Их навсегда остановили те, для кого интернационализм, гуманизм, братство — священные понятия, нравственная основа бытия.

●

Режиссер Рангел Вылчанов представил на суд зрителей фильм «Куда вы едете?», снятый по сценарию, написанному им вместе с Георгием Данаиловым. В психологической драме, выстроенной причудливо, вбирающей в себя и полусказочные, и комедийные мотивы, и элементы философской притчи, авторы поднимают вечные вопросы бытия. Речь идет о стремлении человека жить в согласии с самим собой, о творческом беспокойстве, тяге к обновлению собственной личности и окружающего мира — о тех высоких духовных потребностях, которые характеризуют людей незаурядных. Именно таков герой фильма Вылчанова научный работник (Стоян Алексиев), который в один прекрасный день мысленно исчезает с очередного затянувшегося совещания и, решив сбросить путы привычного, устремляется навстречу неизведанному. Воображение (или вполне реальный автомобиль — это остается одной из загадок фильма) переносит ученого в какое-то заброшенное, покинутое жителями село. Здесь все таинственно и чудесно. Таинствен и единственный обитатель позабытого всеми пустынного уголка (эту роль исполнил популярный театральный и киноактер Георгий Калоянчев). Зачарованный, герой решает остаться в этом «раю» навеки.

Пытаясь завязать дружбу со старым отшельником, он отправляется вместе с ним на поиски клада, зарытого где-то здесь, в селе. Но золото — плохой помощник в попытке людей обрести подлинную человеческую близость. Оно сеет зло, оно делает добрых приятелей врагами...

И тогда герой вновь совершает побег — он бежит навстречу новым загадкам, на которые так щедра жизнь. Но... совещание заканчивается, и он находит себя на своем обычном месте, в привычном, хорошо знакомом окружении. Однако все ли на самом деле уже открыто в наших буднях, в действительности, которая богаче любого вымысла? Этот вопрос — по мнению рецензентов, положительно оценивших новую работу известного режиссера,— несомненно зададут себе зрители фильма.

*Н. Сканави*

*«Куда вы едете?»*

**ГДР.** Прослужив три с половиной десятилетия в рядах Национальной народной армии ГДР, подполковник Юрген Дрост выходит в отставку. Ему нет и шестидесяти, он полон сил и энергии, умудрен богатым жизненным опытом. Что делать дальше? Этот вопрос встает перед главным героем нового фильма студии ДЕФА «Дрост», снятого по сценарию Дитхарда Шнайдера известным режиссером Клаусом Добберке.

Авторы картины рассказали о человеке, вся сознательная жизнь которого неразрывно связана со становлением и развитием Германской Демократической Республики. Сразу же после окончания войны, в 1945 году в тогдашней Восточной Германии появились переселенцы из Силезии. Среди них был и Юрген Дрост (Клаус Шлайф). Жители деревушки, где они с матерью решили осесть, отнеслись к чужакам с неприязнью и подозрением. При первой же возможности Юрген уходит служить в народную полицию, а затем становится офицером вооруженных сил ГДР. Выйдя в отставку, после долгих размышлений и бесед с друзьями Дрост решает продолжать работать с людьми и для людей: бывшего офицера выбирают бургомистром села, откуда он

ушел тридцать пять лет назад, где и сегодня живет его мать.

Режиссер Клаус Добберке не впервые ставит фильм о людях в военной форме. Большим успехом у публики пользовалась его лента «Рукой подать» (1977), особенно полюбился зрителям ее главный герой — лейтенант Ридель. По мнению критики, «Дрост» как бы продолжает рассказ о судьбе современного кадрового военного, вернувшегося к гражданской жизни.

Как пишет еженедельник «Вохенпост», создателям фильма удалось нарисовать яркий портрет современника. Несмотря на то, что не все эпизоды картины в равной степени выразительны и закончены, работу Шнайдера и Добберке можно отнести к наиболее значительным фильмам студии ДЕФА 1986 года.

●

«Наша картина посвящена проблемам формирования социалистической нравственности, анализу различных ее проявлений в конкретных условиях сегодняшней действительности»,— сказал журналистам Манфред Рихтер, один из авторов сценария нового фильма режиссера Хорста Э. Брандта «Шляпа бригадира», снятого на киностудии ДЕФА.

...Ральф Райдер приехал на стройку в столицу по путевке Союза свободной немецкой молодежи. Он добросовестно, не жалея сил, занимается любой работой. «И охота тебе все время мотаться домой?» — интересуются коллеги, видя, как Ральф по выходным отправляется в родную деревню. Вот бы они удивились, узнав, что и там он с утра до вечера вкалывает на строительстве собственного дома! Да Ральф вообще парень особый: труд для него — святая потребность души. Вот почему он дорого ценит каждую рабочую минуту и возмущается, когда приходится сидеть без дела в ожидании бетона. Вот почему решительно борется с теми, кто не прочь выпить во время работы.

Понятно, что парень из Тюрингии не всем на стройке приглянулся. Тем не менее именно ему доверяют обязанности бригадира. Конечно, поначалу не все у нового руководителя идет гладко: он делает ошибки, конфликтует со своим заместителем, с начальником стройки. Но главное — он душой болеет за общее дело, за своих товарищей...

В ГДР положительно оценили работу Хорста Э. Брандта и Манфреда Рихтера. «Наконец-то вновь появился фильм на производственную тему с непростым и потому очень правдоподобным главным героем»,— писал еженедельник «Зонтаг». Авторы рецензий отмечают, что «Шляпа бригадира» отличается от аналогичных лент прежде всего именно тем, что в «ней есть настоящий положительный герой». Образ рабочего Ральфа Райдера, считают многие критики, — бесспорная творческая удача молодого талантливого актера Романа Каминского.

*Н. Кукушкин*

*«Кумари»*

**НЕПАЛ.** Кино этой страны родилось совсем недавно, в начале 50-х годов, когда в Индии с участием актеров из Непала был поставлен первый непальский игровой фильм «Раджа Харишчандра», основанный на мифологических сюжетах. Затем после десятилетнего перерыва непальские кинематографисты собственными силами сняли несколько картин, поднимающих важные социально-нравственные проблемы.

Более или менее регулярное кинопроизводство (один фильм в три года) началось в стране лишь после создания в 1971 году государственной кинокорпорации (НККК). В общей сложности на языке непали как в самом королевстве, так и за его пределами к настоящему времени поставлено около пятнадцати картин. Некоторые из них — «Дамба», «Кумари», «Меняющееся небо» — демонстрировались на международных кинофестивалях в Москве и Ташкенте.

Ограниченные финансовые возможности кинокорпорации, отсутствие собственной производственной базы (копии всех непальских картин печатаются за границей), а также конкуренция индийских фильмов сдерживают развитие национальной кинематографии. Поэтому в прошлом году НККК приняла решение сотрудничать с частными продюсерами. Сейчас в производстве находится десять лент. Большое внимание национальному кинематографу уделено в седьмом пятилетнем плане социально-экономического развития страны на 1985—1990 годы. Так, в Катманду намечено построить лабораторию и кинокопировальную фабрику, открыть современный кинотеатр для преимущественного показа непальских фильмов.

На недавно созданной в столице киностудии работает большая группа кинематографистов: пятеро из них получили образование в Москве, во ВГИКе.

*Ю. Корчагов*

**ПОЛЬША.** В современном польском кино антивоенная тема остается главной точкой отсчета; обращаясь к ней, художники стремятся не только рассказать о героических страницах национальной истории, но и осмыслить сегодняшние социально-нравственные проблемы.

Ветеран второй мировой войны Ян Ходкевич и тридцатилетний Анджей Баршчинский экранизировали повести известного советского писателя Василя Быкова «Круглянский мост» и «Третья ракета». Хотя место действия их фильма перенесено в Польшу, по мнению критики, «Осколки войны» сохранили дух быковской прозы, ее главные идеи.

Мысль о глубинных связях минувшего и настоящего стала лейтмотивом новой картины Ванды Якубовской «Приглашение». Действие ленты происходит в 1985 году. Для героини, врача по профессии (Антонина Гордон-Гурецка), годы в Освенциме — далекое прошлое. Но неожиданно в Польшу из Соединенных Штатов приезжает ее первый муж, человек, с которым она рассталась в 1939 году и которого считала умершим. Рассказывая ему о своей жизни, женщина мысленно возвращается к событиям военного времени...

Об ужасах фашистских концлагерей повествует фильм режиссера Войцеха Жултовского «В тени ненависти». Эта экранизация рассказа Яна Доброчиньского «Ева» посвящена судьбе еврейской девочки в годы оккупации Польши. В главных ролях снялись Божена Адамек, Ванда Лучицка, Магда Вуйчик, Барбара Брыльска.

Режиссер Хенрик Бельский, автор таких известных антифашистских фильмов, как «Утренние звезды» и «Героическая пастораль», в своей новой работе «Крестник» попытался подойти к военной теме с неожиданной стороны. Могут ли существовать в сегодняшнем общественном сознании соотнесения с событиями сорокалетней давности? Могут — доказывают создатели ленты, представляя на суд зрителя жизнь Гжегоша Пуровского, директора сельскохозяйственного предприятия.

Герой фильма родился в последний день войны на возвращенных Польше землях. Его отца никто не знал. А мать умерла сразу после его рождения. Воспитанник детского дома, подопечный четырех крестных отцов, Гжегош Пуровский стал уважаемым человеком, хорошим специалистом, смелым руководителем. Сложная связь общественных, политических и нравственных примет времени, составляющих содержание «Крестника», не может, как пишут рецензенты, оставить зрителя равнодушным, потому что в судьбе своего героя авторы фильма стремились воплотить биографию целого поколения.

*М. Медникова*

**ФРАНЦИЯ.** Антирасистским пафосом отмечена новая картина Жан-Даниэля Симона «Ночь и мгновение»; действие ее происходит в последние месяцы фашистской оккупации Франции. ...Небольшой отряд алжирских и марокканских стрелков, понеся чувствительные потери, занимает оборонительную позицию на ферме в Эльзасе. В доме осталась только молодая женщина, которая вот-вот должна родить. Той же ночью происходит жестокое столкновение с врагом. В страшные минуты боя на свет появляется ребенок...

Литературной основой фильма послужил автобиографический рассказ писателя Пьера Муано (сценарий написан им вместе с Клодом Мэ), который во время второй мировой войны командовал отрядом и был спасен от смерти солдатом-марокканцем. «Это было время,— замечает писатель,— когда арабу говорили: «Не смей прикасаться к моей кружке». Мысль о человеческой солидарности, оказывающейся выше социальных и расовых предрассудков, определила замысел создателей картины.

Показательна судьба этого замысла. Идея ленты «Ночь и мгновение» родилась у Жан-Даниэля Симона, вице-президента французского Общества кинорежиссеров, постановщика таких фильмов, как «Дождь идет там, где мокро», «Анджела Дэвис, узница», пятнадцать лет назад. Тогда же был успешно завершен подготовительный период. Однако в последний момент цензура, руководствуясь националистическими соображениями, наложила запрет на производство картины. И вот спустя пятнадцать лет французское телевидение предоставило режиссеру возможность для ее постановки.

«В рассказе Пьера Муано,— подчеркивает на страницах «Юманите» Жан-Даниэль Симон,— меня привлекла психологическая достоверность персонажей, находящихся на разных социальных полюсах, а также возможность показать их в ситуации экстремальной. Вклад алжирцев и марокканцев, сражавшихся против фашизма, западной пропагандой обычно замалчивается. Между тем их бросали в самые горячие точки борьбы с оккупантами... В образе командира отряда, французского лейтенанта, воплотились черты личности сильной и цельной: он решился пренебречь привилегиями своего положения во имя истинных жизненных ценностей».

В роли лейтенанта снялся Жан Ле Муэль; в роли хозяйки фермы — Натали Жуве; все остальные исполнители — непрофессионалы.

●

Фильм «Карне, человек с кинокамерой» Кристиан-Жак снял в необычном для него жанре документального кино. Эта картина — дань заслугам выдающегося режиссера, с именем которого связана одна из самых ярких страниц французского ки-

но — эпоха «поэтического реализма», запечатлевшего трагические приметы предвоенного времени.

За сто минут, которые длится лента Кристиан-Жака, перед зрителем проходят фрагменты из ставших классикой картин Карне «Набережная туманов», «Северный отель», «День начинается», созданных режиссером в конце 30-х годов в содружестве с замечательным поэтом и драматургом Жаком Превером.

В своем новом фильме Кристиан-Жак исследует метод работы Марселя Карне на съемочной площадке, его режиссерский стиль. Впечатлениями о своих встречах с Карне делятся известные мастера французского кино, в частности Жан-Луи Барро, один из крупнейших театральных актеров Франции, дебютировавший на экране в 1937 году в «Забавной драме» Карне, и Арлетти, сыгравшая главные роли в его фильмах «День начинается», «Вечерние посетители», «Дети райка».

«Ножан, воскресное Эльдорадо» — так называлась первая лента Марселя Карне, снятая им в 1929 году и представлявшая собой двадцатиминутную лирическую зарисовку. Долгое время фильм считался утерянным, пока, наконец, в 1968 году не был обнаружен в одном из киноархивов. Кадрами из «Ножана...» Кристиан-Жак завершает свой фильм о классике мирового кинематографа.

*А. Осипов*

*«Мужчины»*

**ФРГ.** ...Просидев весь вечер в пивной и еще больше разбередив свою душу в беседах со случайными собутыльниками, Юлиус возвращается домой, чтобы поймать с поличным жену, которая, как он полагает, неверна ему. Схватив на кухне огромный хлебный нож, обманутый супруг вихрем врывается в спальню... Этот фарсовый эпизод — из новой комедии режиссера Дорис Дерри «Мужчины». В ней Дерри высмеивает тех представителей сильного пола, которые перестали быть рыцарями, потеряли многие свои привлекательные черты.

Главный герой картины Юлиус (Хайнер Лаутербах) — весьма респектабельный и уверенный в себе человек. Он служит в солидной фирме, где его считают ценным специалистом. Его соперник, художник-график Штефан (Уве Оксенкнехт), далеко не так удачлив. У него давно нет работы, живет он в убогом общежитии. Зато он весел, общителен в отличие от вечно занятого и озабоченного Юлиуса. Не удивительно, что ему и отдает предпочтение жена Юлиуса, Паула (Ульрике Кринер).

Решив, что успех Штефана во многом объясняется его положением изгоя, Юлиус решительно берется за дело. Он устраивает соперника на работу, хлопочет о его повышении по службе. И действительно, став заместителем босса какой-то фирмы, купив себе шикарный костюм и спортивный автомобиль, Штефан меняется до неузнаваемости и охладевает к Пауле. Паула тоже разочаровывается в напыщенном и самодовольном дельце, в котором ничего не осталось от прежнего «настоящего мужчины».

Как рассказала журналистам Дорис Дерри, материал для картины дала повседневность: в обычных жизненных наблюдениях режиссер узнала, по ее словам, «о почти карикатурных типах, у которых процесс взросления и возмужания затянулся до седых волос».

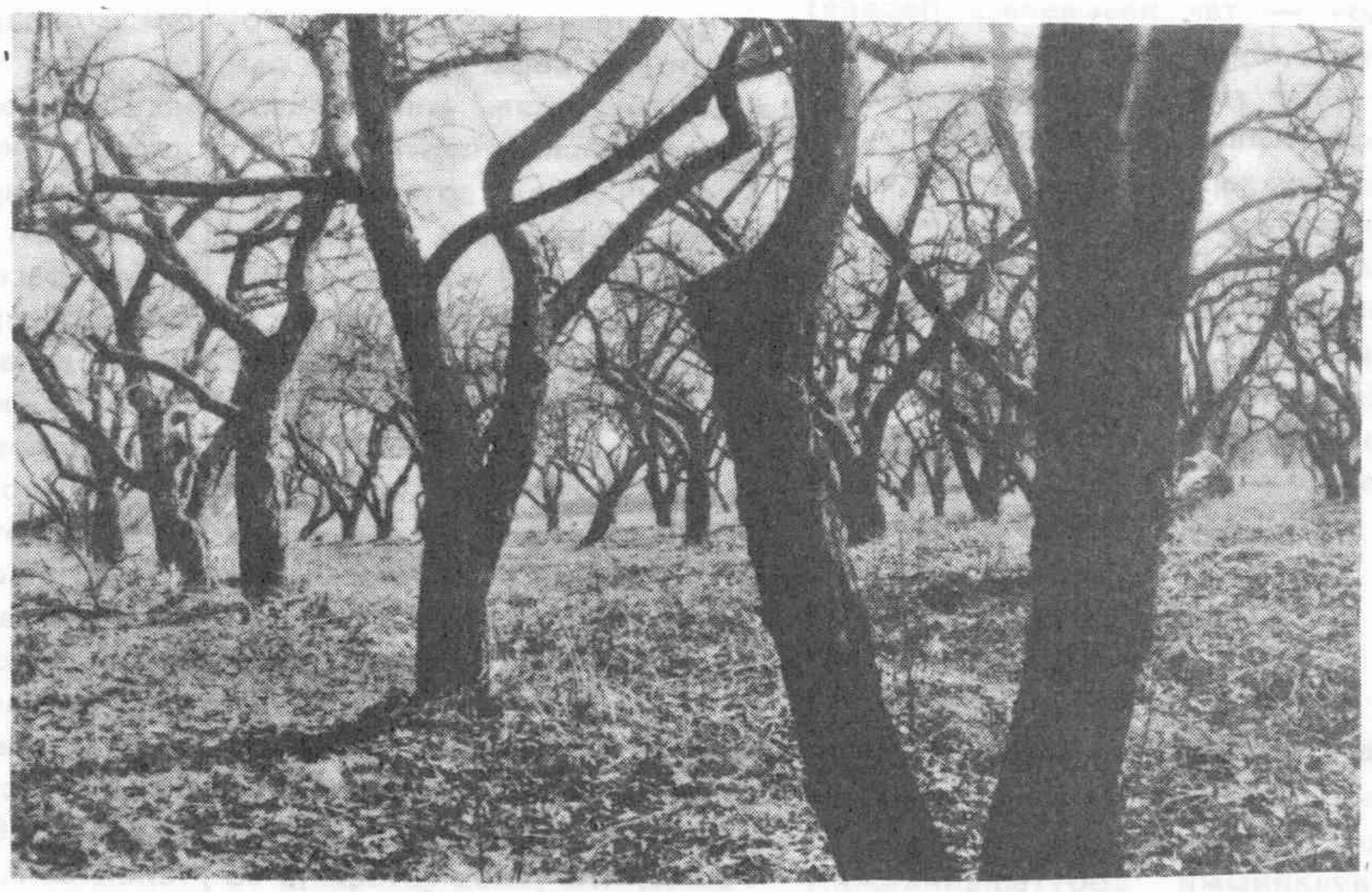
По подсчетам гамбургского еженедельника «Штерн», уже в первые месяцы после выхода на экран фильм «Мужчины» посмотрело более миллиона зрителей ФРГ.

*К. Никитин*

## Сценарий

В. ЗАЛОТУХА

*Валерий Залотуха окончил факультет журналистики МГУ, работал в газетах, затем учился на Высших курсах сценаристов и режиссеров (1982—1984 гг.)*
*Дебютировал в кино сценарием фильма «Вера. Надежда. Любовь». Фильм по сценарию «Садовник» снимает на «Ленфильме» режиссер В. Бутурлин.*



# САДОВНИК

# Третий сценарий молодого автора — неплохое начало

*Представить читателям — и будущим зрителям — новое имя всегда приятно и лестно. (А имя действительно новое: не надо путать Валерия Залотуху с Валерием Золотухиным — тем более что это уже сделал один уважаемый журнал, сообщая о съемках фильма «Вера. Надежда. Любовь».)*

*Впрочем, берусь предсказать, что скоро эта непривычная фамилия — Залотуха — станет знакомой и привычной для любителей серьезного, честного кино. Ее обладатель молод, талантлив и очень не ленив. В свои тридцать с небольшим он не только знает жизнь; знают ее многие — как тут не вспомнить ядовитую присказку: «Много знаете, да мало понимаете!» Залотуха жизнь понимает и принимает в ее диалектической непростоте, верит в победу света над тьмою и декларирует эту веру — не словами, а поступками своих героев.*

*Он родился в семье шахтера в знаменательном 1954 году. (Так и хочется написать: с молоком матери будущий писатель впитал стремление к правде и справедливости, под знаком которого мы прожили тот год... Но лучше, наверно, обойтись без красивостей.)*

*Писать и даже печататься Валерий стал рано: еще восьмиклассником он опубликовал в местной газете свой первый рассказ.*

*Окончив факультет журналистики МГУ, Залотуха пять лет проработал в районной газете. Эти годы не пропали даром, о чем свидетельствует и публикуемый «Искусством кино» сценарий «Садовник».*

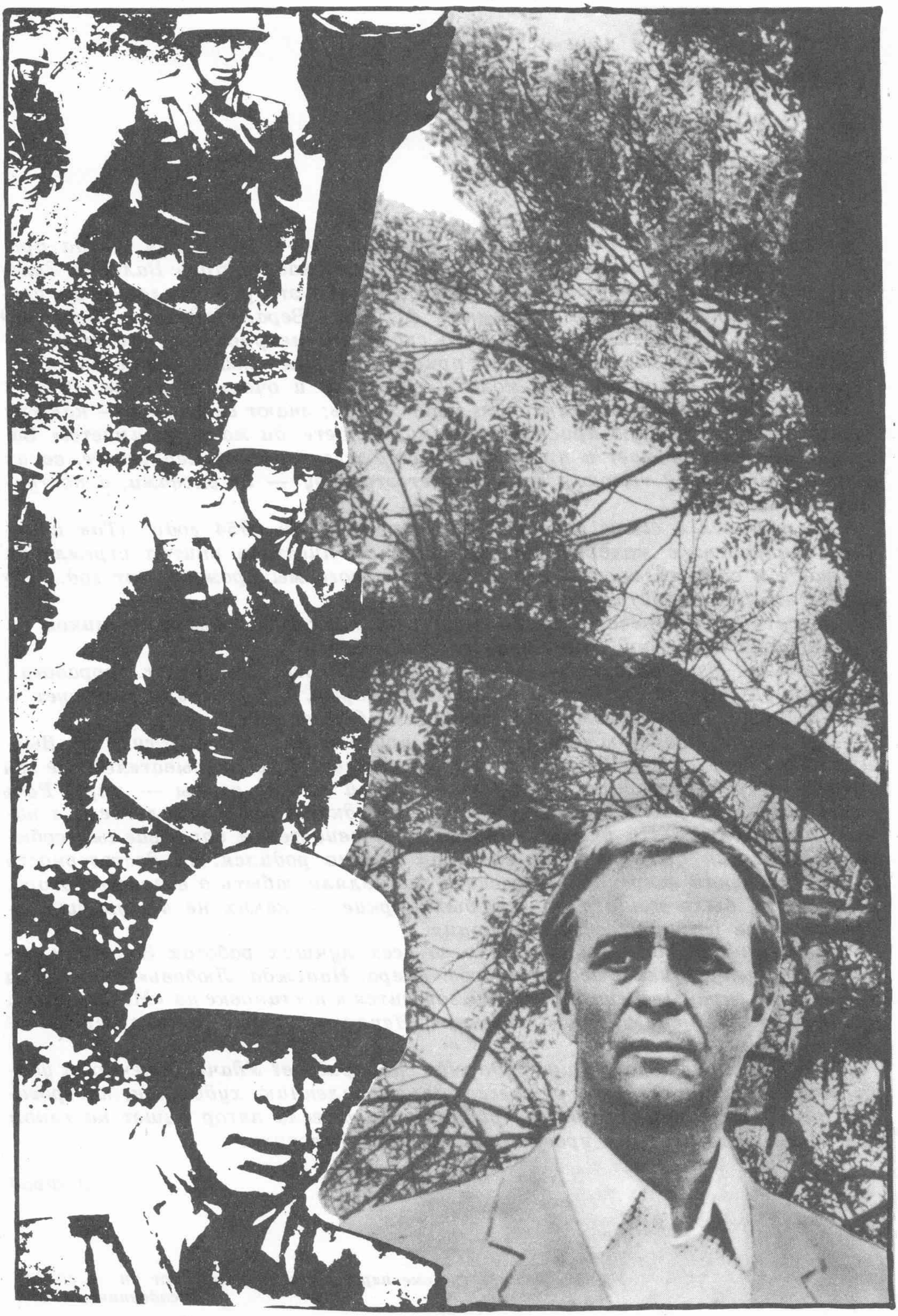
*Интерес и любовь к кинематографу привели Валерия Залотуху на Высшие сценарные курсы. Помню, с какой радостью первооткрывателей все мы читали его вступительную работу — сценарий «После войны — мир». Речь в нем шла о подростках из шахтерского городка, и происходило дело в начале пятидесятых. Ни участником, ни даже свидетелем описываемых событий рассказчик быть не мог: слишком поздно родился. Но достоверность и пронзительная искренность рассказа заставляли забыть о возрасте автора. В сценарии были юмор и грусть, были яркие — каких не выдумаешь — детали, была романтическая интонация.*

*Эти качества легко обнаружить во всех лучших работах Залотухи, теперь уже выпускника Высших курсов. «Вера. Надежда. Любовь» поставлена и вышла на экраны, сценарий «Отец» готовится к постановке на «Мосфильме», на «Ленфильме» снимается «Садовник». Неплохое начало кинематографической судьбы!..*

*Что пожелать новобранцу трудармии сценаристов? Удачи, конечно. А удача кинодраматурга — это режиссер-единомышленник, художник, настроенный на ту же волну. Без этого трудно — даже если автор пишет на таком достойном литературном уровне, как Валерий Залотуха.*

*В. Фрид*

*Дядю Лешу в фильме играет Олег Борисов. Вот он — солдат и садовник (с. 138).*



— А я тебе детишек рожу, Лешенька... Мальчика сперва, потом девочку... Что же ты молчишь, родненький? Заснул? Ну спи, спи... — Тоня поднялась с травы, села. Она была в белой полотняной юбке и шелковой нарядной кофточке, кремовой, с мелкими бледными цветками на груди. В траве ее белые танкетки. Какая она красивая, моя Тоня, господи... (Себя бы увидеть...)

— Тяжелая у тебя рука, Тонь, убери, давит, дышать тяжело...

— Уедем только отсюда, уедем, Лешенька, нету тебе здесь покою и не будет... Ну что же ты молчишь, родненький...

— Руку убери, дышать тяжело... Тонь... Не слышит... Вроде стучит кто?.. Яблони рубят, слышишь, Тонь?..

Тоня вздохнула сладко и устало.

— А хочешь, спою тебе, Лешенька? — И запела голосом мягким, летним, счастливым:

На горе-е колхоз,
Под горо-ой совхоз,
А мне ми-иленький
Задава-ал вопрос...

— Стой-ка! Тише!! — он поднялся, сел.

(А спина теперешняя, гнутая, и затылок старый, сивый.)

— Что ты, Лешенька? — Тоня удивилась, испугалась даже.

— Слышишь, рубят? Яблони рубят! — Он поднялся, прислушался. В гимнастерке и галифе, в сапогах, как вернулся с войны, а... старый... (Лицо бы увидеть...)

Он пошел быстро по саду, отстраняя от лица низкие ветки.

— Лешенька, да что ж это ты...

А он уже не слышал, бежал по саду — быстрее, быстрее, быстрее и дышал запаленно, воздуха не хватало. Упал два раза, сильно упал, тяжело, но поднялся...

Дядя Леша открыл глаза, увидел потолок своей комнатки, вытер ладонью крупный пот со лба, пошевелился, вздохнул глубоко, с усилием, чтобы дать запаленному во сне сердцу воздуха, жизни. И закрыл глаза, успокаиваясь, отдыхая от сна...

...В комнатке, в комнатенке его тихо. У голого, без занавески маленького окна — круглый стол, старый, но крепкий, считай, вечный, на толстых, чуть гнутых ногах; на столе в крупном беспорядке лежат пачки запасенного впрок «Севера», коробки спичек, какие-то письма, конверты, белая пергаментная и коричневая почтовая бумага, ножницы, моток шпагата, клей в баночке из-под леденцов и кисточка сверху, рядом полная папиросных окурков старая фарфоровая пепельница, на краю которой лежит настороженная овчарка с отбитым ухом.

Слева от стола — гардероб с большим, в рост, зеркалом с попорченной сыростью амальгамой, справа — неказистая самодельная этажерка. На верхней ее полке чей-то бронзовый бюстик, то ли Пушкина, то ли Горького — в шляпе; ниже стоит плотно пяток книг, основательных, в надежных темных переплетах с золотым тиснением, а под ними — кипы журналов, сейчас не разобрать — каких.

Напротив этажерки — крашеная белая дверь, на которой на вбитых гвоздях висят старые ватные брюки, телогрейка и латаная клетчатая рубаха.

Рядом с дверью — небольшой столб печки с потрескавшейся, отвалившейся частыми треугольничками штукатуркой, а у ее чугунной дверцы висят

на бечевке выстиранные и уже сухие портянки; здесь же, прислоненные к печке подошвами, лежат разношенные, подшитые валенки со множеством кожаных заплаток.

За печкой, у голой, вытертой стены,— длинная узкая кровать с эмалированными, гнутыми трубами в ногах и изголовье.

Дядя Леша лежит на спине под суконным солдатским одеялом на подушке в темно-синей сатиновой наволочке — верно, чтоб легче стирать. Он небрит: рыжеватая, местами седая щетина на его крепком худом подбородке, чуть разделенном надвое, с ямочкой посредине, как у яблока, щетина и на худой кадыкастой шее. Нос у дяди Леши острый, со злой горбиной, волосы — сильно поредевшие, но на лбу лежит закрученная, чуть рыжеватая последняя кудря.

Он худ начинающейся стариковской худобой, но крепок еще, широкоплеч и жилист. Одна рука его с тяжелой наработанной ладонью лежит под головой, другая на одеяле, которое прикрывает его чуть выше пояса. Из-под линялой красной майки выглядывает на груди татуировка, точнее, лишь край, самый верх ее — искусно выколотая, с четкими гранями пятиконечная звезда с расходящимися в виде пунктиров лучами.

Он отодвинул от лица усеянную яблоками ветку и снова увидел, как в разрывах сизого утреннего тумана движутся по саду подводы, идут люди. С телег свисали, покачиваясь, длинные концы досок. За подводами тянулись молчащие сутулые мужики в серых пиджачках, кепках, с дымящимися самокрутками в зубах. В руках их были топоры и пилы.

Какие-то двое белоголовых пацанов крутились рядом. Мешая сбрасывать с телег живую, пахнущую сосной доску-сороковку, они устроили качели. Но никто на них не ругался. Чуть в стороне другие мужики, раздевшиеся для работы по пояс, но в кепках, пилили доски, сбивали их по две-три поперечинами, а затем устанавливали на козлы — устраивали один большой, общий, бесконечно длинный стол.

Подходили женщины — в белых кофтах и черных широких юбках — и, разворачивая на ходу серые льняные скатерти, стелили их на стол. Следом шли другие женщины и помогающие им девочки-подростки; они несли широкие глиняные тарелки и небольшие цинковые ведра с пирамидами свежих, только сорванных яблок. Лица всех были сосредоточенны и радостны в ожидании близкого праздника.

— Лешка, чего прячешься! А?! Ишь ты... прячется! Думает, не видим!.. Иди к нам!

Дядя Леша сел на кровати, посмотрел на сереющее за окном утро, снял с табуретки валенки, надел их, поднялся, длинный, сутулый, поежился, заглянул в погасшую ночью печку и закрыл наверху задвижку, чтобы не тянуло в комнату холод.

В маленькой и совсем холодной кухоньке он включил стоящую на давно не топленной печи электроплитку, взял чайник, поболтал его — пустой, вышел в темные сенцы, звякнул кружкой, зачерпнул, задев тонкий ледок, обхвативший воду кольцом, и сперва напился сам, а потом стал наливать воду в чайник.

Он вернулся в кухню, вылил часть воды в умывальник, поставил чайник на заалевшую спираль плитки и умылся, часто и нетерпеливо ударяя ладонями по гремящему носику умывальника, быстро вытерся серым вафельным полотенцем.

В комнате он снял с гвоздя на двери клетчатую рубаху, надел ее, с крупны-

ми мужскими заплатками на локтях и воротнике, натянул ватные брюки, намотал чистые портянки, сунул ноги в валенки. Сдернул было с гвоздя и телогрейку, но, подумав, не стал ее надевать, а лишь посадил на макушку старую, с жестким ворсом солдатскую шапку с едва заметной отметиной от звездочки, вышел.

Дядя Леша вернулся в комнату, держа перед собой широкий деревянный ящик, заполненный крупным сыроватым песком, разделенный реечками на квадраты; ящик был, видно, тяжеленным — лицо побагровело, и синие жилы на дяди Лешиной шее вздулись. Он осторожно поставил ящик на пол, рядом со столом, отряхнул рубаху и потер ладони о штаны.

Чайник кипел, бил белой густой струей в холодном воздухе кухни. Дядя Леша насыпал в большую эмалированную кружку заварку, залил кипятком, достал из стоящей здесь же трехлитровой банки пару больших ложек темного и густого, как деготь, варенья, опустил в чай и, размешивая его на ходу, вернулся в комнату. Здесь он уселся поудобнее за стол, посмотрел в серый еще свет за окном, включил маленькую настольную лампу-грибок, отхлебнул чаю, распечатал верхний из лежащих стопкой конвертов, прочитал адрес, развернул и стал читать, отдалив письмо от себя почти на вытянутую руку, борясь так с нажитой годами дальнозоркостью. Прочитав, дядя Леша кивнул удовлетворенно, словно отвечая автору письма, разгладил на столе лист пергаментной бумаги, нагнулся, достал из стоящего под столом ведра несколько пучков лесного мха и аккуратно разложил его на пергаменте. Снова наклонился над ящиком и вытащил из песка несколько аккуратно срезанных яблоневых черенков с крупными почками, внимательно их осмотрел, положил в мох и, накрыв мхом сверху, завернул в пергамент. Этот сверток дядя Леша обернул коричневой почтовой бумагой и перевязал быстро и сноровисто, как почтовый работник, бечевкой — сделал аккуратную бандероль.

Он поискал на столе ручку, нашел — шариковую, самую дешевую, тридцатипятикопеечную, перевязанную посредине изолентой, и, заглядывая то и дело в конверт, стал списывать с него на бандероль адрес — крупным и чуть витиеватым почерком человека не шибко грамотного, но относящегося к грамотности с предельным уважением и почитанием. Однако уже на второй строчке адреса ручка перестала писать. Дядя Леша стал нажимать сильнее, но только прорвал бумагу. Потряс ручкой и попробовал писать снова, но безрезультатно. Тогда он размотал изоленту, разъединил сломанную посредине ручку, вытащил стержень, посмотрел на него на свет лампы, подул в стержень, смешно надув щеки, снова посмотрел и, вздохнув, бросил стержень к печке. Открыв ящик стола, он стал искать новый стержень, отодвигая в стороны квадратную жестяную коробку из-под зубного порошка, в которой что-то загремело металлом, батарейки и лампочки для фонаря, тоненькую стопочку писем, перехваченных резинкой из-под лекарств, другой мелкий и ненужный хлам, скопившийся в ящике за годы, а может, за десятилетия, однако нового стержня для авторучки здесь не было.

Нагнувшись, чтобы не стукнуться о косяк низкой двери, он вышел на улицу, закрыл дверь на ключ, положил его в карман телогрейки и задержался на полусгнившем и скособоченном крыльце, втягивая полной грудью холодный воздух и глядя внимательно и словно впервые по сторонам. Здесь стояли редко раскидистые старые яблони с толстыми корявыми сучьями, еще спящие.

Дядя Леша сдвинул на лоб шапку, почесал затылок и улыбнулся. Местами лежал серый и грязный, как каменная соль, снег, горбилась схваченная крепко ночным морозом грязь, белели хрупким, в разводах ледком лужи, яблони еще спали, и небо висело низко и нерадостно, а все равно — весна...

Он быстро шел по обочине асфальтовой разбитой дороги, но там, где дорога делала поворот, повернулся и привычно и внимательно посмотрел на сад. Дальше, за этим поворотом, сада уже видно не было...

(Но как же хочется, как велико желание автора, уважаемый товарищ режиссер, описать сад, как легко и как приятно было бы: сад зимний — сумеречный, черный; сад весенний — божественный и воздушный; сад августовский — женский, теплый, пряный; и осенний сад — сирый и одинокий на ветру... Но что же писать... Это видеть надо, видеть...)

Вдалеке, чуть в стороне от дороги, стояли на пригорке три большие, как корабли, блочные пятиэтажки колхозного поселка. Там было тихо и безлюдно. А по дороге, навстречу дяде Леше, бежала, погромыхивая, черная «Волга» с серыми, не отмытыми от грязи боками. Увидев ее, дядя Леша нахмурился и попытался даже отвернуться. Когда она проезжала, чуть сбросив скорость, рядом сидящие в машине водитель и тот, кого он вез, кивнули, не улыбнувшись, и он, дядя Леша, коротко им кивнул, тоже, впрочем, не улыбнувшись.

За его спиной машина, судя по звуку, вновь набрала скорость. А впереди навстречу дяде Леше ехал, часто и гулко тарахтя, большой желто-синий милицейский мотоцикл с коляской. Крупный краснолицый милиционер в шапке с завязанными ушами затормозил рядом, снял теплую рукавицу, протянул дяде Леше ладонь.

— Привет, Алексеич, закурить нету? — быстро и деловито произнес он.

— Здорово,— ответил дядя Леша, пожимая милиционеру руку и доставая из кармана телогрейки папиросы.— Далёко собрался? — спросил он.— Я гляжу, председатель поехал, теперь ты... Случилось чего?

— Да не,— ответил сквозь зубы участковый, закуривая.— У него свои дела, у меня свои... Стреляет,— озабоченно прибавил он.

— Кто? — не понял дядя Леша.

Участковый ответил не сразу, развязывая у шапки уши.

— Ухо стреляет,— объяснил он, сморщившись и выпустив дым в кулак, быстро приложил его к своему большому волосатому уху.— Дай еще,— попросил он, указывая на пачку.

Дядя Леша протянул папиросы. Участковый взял три штуки, спрятал их в нагрудный карман куртки под сочувственным и одновременно насмешливым взглядом дяди Леши.

— Это потому, что на мотоциклете ездиишь... Тебе б машину...— сказал он.

— Кто ж ее даст, машину?..— пожаловался участковый.

— Слушай, Вась,— вспомнил дядя Леша,— я чего иду... у тебя ручки нет случаем?..

— Какой ручки? — не расслышал участковый.

— Ну, писать... Паста кончилась,— объяснил дядя Леша.

— Да не, Алексеич,— понял, наконец, участковый.— Ручка мне самому нужна, протоколы ж составляю.— Он оглянулся.— Да вон почта едет. Уж она-то даст! Даст-даст! — и участковый, почему-то хохотнув, уехал.

Дядя Леша посмотрел вперед.

Навстречу ехала на старом, чуть вихляющем велосипеде женщина в болоньевой почтальонской куртке, в серой узкой юбке и кирзовых сапогах. Грудь ее перепоясывал широкий ремень закинутой за спину пустой почтальонской сумки. Круглолицая и краснощекая, в вязаном шерстяном платке, она улыбалась дяде Леше открытой, нетайной улыбкой незлой незамужней бабы.

— Здоров, Леш! — белея крепкими зубами, поприветствовала она.— Ты чегой-то к нам с утра пораньше?

— Ручка, Марусь, нужна, стержень... Пишу это... Паста кончилась... Иду вот попросить у кого...— ответил дядя Леша, хмурясь, не желая, видимо, принимать эту ее улыбку.

— Ой! — почтальонка сунула руки в карманы куртки.— У меня карандаш только! Не подойдет? — Она протянула огрызок химического карандаша, заглядывая дяде Леше в глаза. Тот смотрел на карандаш, раздумывая.

— Не... Неудобно людям карандашом писать...

— А ты все пишешь! — громко вздохнула почтальонка и засмеялась.— А я вожу. Да ты зайди к Кольке-то своему, не боись... Ирки его нет, она на вокзал поехала...

— Ладно, бывай здорова,— буркнул, нахмурившись, дядя Леша и пошел дальше.

— Покедова,— сказала, ничуть не обидевшись, вслед Маруся, но крикнула вдруг: — Леш! Не забыла чуть... Повестка тебе...

Дядя Леша вернулся, взял протянутую бумажку. Маруся озабоченно смотрела на него.

— Из прокуратуры... Случилось чего?..

Дядя Леша не ответил, глядя в повестку.

— Спасибо, Марусь,— сказал только он и пошел дальше — к колхозному поселку.

В подъезде с новыми еще, крашенными темно-синей масляной краской стенами висел деревенский кисло-сладкий запах силоса; у каждой из дверей стояли рабочие сапоги в корке засохшего навоза. Тяжело ступая, дядя Леша поднимался на пятый этаж. Навстречу сверху кто-то спускался — бухали и чуть шаркали по бетонным ступеням подошвы. Это был высокий, маслаковатый парень лет тридцати, носатый, темноволосый, в засаленной рабочей телогрейке, черных блестящих брюках и грязной кирзе с низко, щегольски подвернутыми голенищами.

— Здоров, дядь Леш,— лениво поприветствовал парень, растягивая в улыбке большой губатый рот.— Как она, ничего-то?

— Здорово,— пожал его руку дядя Леша.

— К деду, что ль? — улыбался парень.— Дома сидит... Нянькой заделался...— И пошел вниз разболтанной, шарнирной какой-то походкой, которую придумал себе, видимо, еще в школе и оставил на всю жизнь.

Около аккуратно обитой дерматином двери с глазком и цифрой «55» дядя Леша остановился. Из-за двери пробивался высокий детский плач. Дядя Леша нажал на прямоугольную кнопку звонка. За дверью раздалось «бимбом», плач мгновенно прекратился, что-то загремело, и послышались торопливые шаркающие шаги. Щелкнул замок, и дверь открылась.

Колька, Николаич, Николай Николаевич Стеклов смотрел на него удивленно и обрадованно. Был он чуть не вполовину меньше дяди Леши, низкорослый, щуплый, с тонкой цыплячьей шеей. На его широком курносом носу сидели очки в детской пластмассовой оправе, с толстыми стеклами, сильно увеличивающими мутноватые голубые глаза. К дужкам была привязана резинка, которая обхватывала стриженый затылок и держала очки на носу мертво, как у первоклассника. Был он в трикотажных тренировочных штанах с оттянутыми от долгой носки коленями, в женских тапках с помпонами и в чистой и теплой семейной майке.

— Лешк? — он еще будто глазам своим не верил.— Ты, что ль? Заходи, чего стоишь?

— У тебя стержень для авторучки есть? — спросил дядя Леша, не входя.

— Должон быть, гляну сейчас,— пообещал с готовностью дядя Коля.— Да чего стоишь, заходи! Ирка на вокзал поехала Райку встречать, Витек на работу пошел, ремонтируется...

— Да я его видел сейчас,— сказал дядя Леша, как-то осторожно входя в квартиру.

— Ну вот,— продолжал радостно дядя Коля. И, указав на дверь комнаты, откуда доносился громкий и требовательный крик ребенка, объяснил: — А мы вдвоем тут с Геночкой воюем! — Дядя Коля суетился от радости и бестолково, не по делу частил словами.— А Ирка моя злая сегодня чего-то с утра. Поехала на вокзал Райку встречать... Она в пятницу еще в Москву по магазинам поехала... Да ты чего стоишь-то все! Разувайся, проходи!

— Не,— мотнул головой дядя Леша.— Ты мне стержень поищи, да я пойду. Делов полно...

— Делов, делов... деловой...— почти обиделся дядя Коля.— И не стыдно тебе, Леш, ей-богу? За восемь километров шел, чтобы, значит, стержень взять, и все, да?

Дядя Леша терпеливо молчал.

— Да ты хоть погляди, как люди-то теперь живут, черт длинный! — стыдил дядя Коля друга.— Сидишь там у себя, как этот... Разувайся давай!

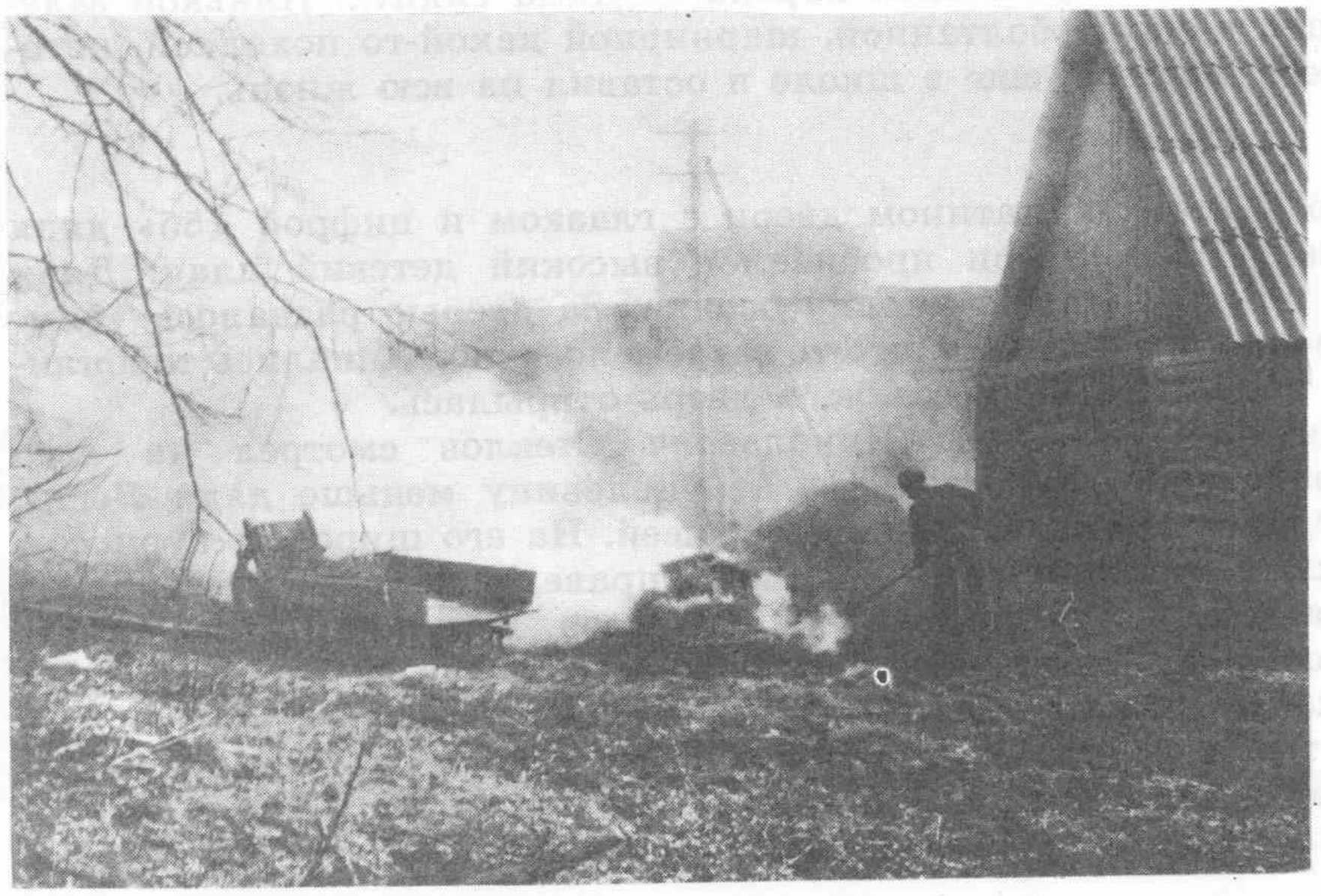
Это была обычная наша квартира с линолеумными полами, с коврами на стенах, заставленная и увешанная предметами яркими, приметными и, в общем, не такими дорогими.

— Живем, как буржуи!— делился радостью дядя Коля.— Телевизор, гляди, цветной — «Рубин»... Его так не возьмешь, Райка по блату на базе достала. Включить? Включить, Леш? Ты хоть видел цветной-то?

Дядя Леша отмахнулся.

— Да ну его...

— Не, ты не прав, Леш,— не соглашался дядя Коля.— Без телевизора какая жизнь...— Дяди Колина душа, похоже, пела в эти минуты.— А вот это все — стенка называется, Леш. Называется так — стенка, а на самом деле —



*Сад дымом греется... Операторская проба*

все тут! Все барахло Ирка из сундуков перетащила! Еще и место осталось!.. А это стерево Витькино. Отсюда вот поет, а отсюда играет... От жены Витек перетащил... Да-а...— дядя Коля вдруг громко вздохнул и пожаловался:— Ни сын с семьей не живет ни хрена, ни дочка... Твои-то как?

Но дядя Леша то ли не услышал, то ли сделал вид, что не услышал, отвернулся, разглядывая квартиру.

— А вот тут я тебя, Леш, не понимаю... Дети — это дети все-таки...— И, услышав из соседней комнаты детский нетерпеливый плач, пропел вдруг, смешно вытягивая шею: — Геночка! Ге-ноч-ка-а!! — и снова обратился к дяде Леше: — А вот это глянь, чего это, думаешь? А?

Дядя Леша молчал, хотел, кажется, сказать, но боялся ошибиться.

— А?! — ликовал дядя Коля.— Часы! Часы, Леш! Без стрелок, а часы! — Он взял с полки электронные часы.— «Электроника»... Вот глянь — идут? А теперь из розетки вытаскиваю... Все равно идут! Э-э... Батарейка там дополнительно! Вот видишь, часы, вот секунды тикают... А вот на кнопку нажимаю — день показывают, 16 марта, воскресенье... — дядя Коля поставил часы на место, собираясь хвастаться дальше, но остановился вдруг, замер.

В соседней комнате вовсю кричал ребенок, но дядя Коля не слышал.

— Ты чего? — дядя Леша спросил встревоженно.

А дядя Коля вдруг поднял голову, глаза заблестели хитровато под очками, щербатый рот растянулся в улыбке.

— Какой день сегодня? — спросил неожиданно он.

— Какой? — не понимал дядя Леша.

— Да, какой день сегодня?

— Ладно, хватит, Коль,— не выдержал дядя Леша.

— Шестнадцатое марта — день рождения у кого сегодня? У меня, что ли?

— А-а,— дядя Леша улыбнулся чуть.— А я уж испугался — думал, какой день.

— Это, значит, тебе...— дядя Коля поднял голову, подсчитывая.— Это тебе, выходит... шестьдесят два... во как...

— Ага...— согласился растерянно дядя Леша.

— Ге-ноч-ка! — дядя Коля заторопился вдруг из комнаты, потому что крик внука был уже невыносим.

А дядя Леша остался один. Он нахмурился как-то вдруг, вздохнул громко, может, подумав о своих шестидесяти двух, и присел устало и рассеянно на край застеленного яркой плюшевой накидкой кровать-дивана.

Через секунду вернулся дядя Коля. На руках его сидел крупный заплаканный ребенок.

— А это, Геночка,— Лешка! — говорил на ходу дядя Коля.— Мне — Лешка, а тебе — дедушка Алексей! Ну как внук у меня? Похож? Похож! Все говорят — похож! А смышленный! Все понимает! Во дети пошли!

Но дядя Леша смотрел на ребенка спокойно, без обычного стариковского восторга.

— Ты мне стержень дай, Коль,— попросил он.— Да я пойду...

— Сейчас! — испугался дядя Коля.— В кухне... пойдем туда... А то здесь бабий угол — ни до чего не дотронься.— И дядя Коля глянул торопливо на грязные ватные брюки дяди Леши и плюшевую накидку.

Дядя Леша подошел в кухне к окну и опасливо поглядел вниз.

— Высоко? — дядя Коля засмеялся за спиной.— Пятый этаж... Я уже привык. А не был бы ты дураком таким, не ругался бы с Селивановым, сейчас бы рядом жил... С Иркой бы помирился, может, ходил бы к нам телевизор смотреть.— И он положил на пластиковую поверхность стола несколько стержней для авторучки.— Бери... У Райки их полно, она у себя в магазине накладные заполняет.

— Да мне любой, только не красный...

— Да бери, бери... хоть два...

Дядя Леша выбрал стержень, выпрямился.

— Ну, я пойду, Коль.

— Стой, Леш,— не поверил и испугался дядя Коля,— чего так сразу-то? Ты б, может, супчику поел горяченького? А?

— Не, не хочу...

— Ну сядь, сядь, посиди, день рождения ж все-таки.— Дядя Коля усадил друга на пластик табуретки и сам сел напротив, с внуком.

— Было бы чего выпить — выпил бы сейчас за день рождения, ей-богу,— сказал дядя Коля, поглядывая по сторонам.

— Болит желудок-то?

— Опять в больницу ложат. На обследование,— дядя Коля вздохнул и замолчал.

И дядя Леша громко и тяжело вздохнул и, глядя в пол, сказал вдруг:

— Да я тоже... заморился, что ли... сны снятся...

— Какие? — спросил заинтересованно дядя Коля.

— Тоня снится...— помолчав, подумав, ответил дядя Леша.

Дядя Коля кивнул.

— Мне она тоже снится... это женщина была... Не то что моя кочерга... Родные сестры, а как от разных отцов. Не берег ты ее, Леха, не жалел, хоть обижайся, хоть не обижайся...

Дядя Леша молчал, смотрел перед собой в пол.

— Отдохнуть бы тебе, Лешка,— продолжал дядя Коля.— В санаторию поехать! На юг! На Черное море! Я вот когда в пятьдесят восьмом году в Сочи ездил, я глазам своим не поверил, ей-богу! Ноябрь месяц, а зеленое все! Пальмы! Как на картинках... Я ж там на восемь кило поправился, на полпуда! Ирка даже не узнала! Хочешь, я пойду к Селиванову и для тебя путевку потребую! Ты ж ведь все годы без отпуска! Разве ж так можно себя гробить? Так же тоже, Лешь, нельзя! Ты как хочешь, а я вот завтра пойду к Селиванову и потребую!

— Я тебе потребую...— хмуро предупредил дядя Леша.

— Чего?

— Ничего... Он мне сам путевку предлагал. Я ему сказал тогда... Знаю... уеду, а он с садом какую-нибудь пакость придумает...

— Не, ты не прав... Селиванов мужик неплохой,— не соглашался дядя Коля.— Он сколько для колхоза сделал, поселок вот построил.

— Что он, сам построил? — зло спросил дядя Леша.— Государство деньги дало строители строили. «Селиванов построил...» Ладно...— И дядя Леша оперся рукой о столешницу, чтобы подняться и уйти, но в этот момент хлопнула дверь в прихожей. Они застыли, глядя друг на друга вопросительно и печально.

Тяжелой, усталой походкой, шурша бумажными свертками о стены, в кухню вошли женщины.

Они остановились, не выпуская из рук больших, набитых покупками сеток, удивленно и устало взирая на мужчин.

Первым подал голос Геночка. Он заревел, протягивая к матери руки. И она, крепкая молодая женщина в синем вязаном пальто и красной мохеровой шапке, кинулась к ребенку.

— Сынулецька мой, Геноцька, соскуцился по мамоцьке,— счастливо, по-матерински сюсюкая, Райка прижимала к себе дитя, осыпая его поцелуями.

Остальные трое молчали.

— Здоров, Ир,— первым подал голос дядя Леша.

Тетка Ира не отозвалась, продолжая вопросительно смотреть на мужа.

Была она большая, черноволосая, неладно скроенная, но крепко сшитая баба с усталым лицом и глубокими страдающими черными глазами.

— Ну, чего молчишь, чего молчишь? — петушась, обратился дядя Коля к жене.— С тобой человек поздравствовался, и ты будь добра!

Тетка Ира ничего не сказала, глянула лишь на мужа насмешливо и зло.

— У человека день рождения сегодня, а ты как с цепи соскочила! — еще больше возмутился дядя Коля.

— Дедуска крисит,— ласково разговаривала Райка с сыном и обратилась деловито и просто к отцу: — Ты, дед, не ори, а то ребенка выпугаешь...— и вновь переключилась на сына: — А что мамочка сынулечке купила? Какие красные ботиночки...

— Сиди-сиди! Сиди...— потянул дядя Коля друга за рукав, усадил на стул и сам сел, успокаиваясь и наблюдая за женщинами, которые положили сетки на стол и стали разбирать покупки. Дядя Коля все еще надеялся на мир.

Тетка Ира не смотрела на гостя, будто не было его здесь.

— Ну, как Москва? — спросил заинтересованно дядя Коля у дочери.

— Москва-то хорошо! В Москве люди живут! — отвечала Райка, разыскивая среди кучи покупок красные ботиночки.— Не то, что вы здесь в навозе копаетесь...

— Так мы ее кормим, Москву! — радостно и задиристо ответил дядя Коля, косясь на молчавшего угрюмого друга.

— Кормилец,— едко и зло встала тетка Ира, выкладывая на стол продукты. Здесь были крупные оранжевые апельсины, сухая «одесская» колбаса, сгущенка, зефир в коробках, другая наверняка вкусная еда в яркой столичной упаковке.

Дядя Коля шмыгнул носом, взял со стола бумажный, похожий на молочный пакетик.

— Это чего ж такое? — спросил он у дочери.

— Ананасный напиток. Финский,— деловито ответила Райка, надевая сыну красные ботиночки.

— Это чего ж, у финнов ананасы растут? — с сомнением спросил дядя Коля.

— А у умных людей все растет. Это у дураков только...— тетка Ира не унималась. Она достала пластиковую сеточку, вытащила импортный вишнево-красный джонатан и протянула яблоко дяде Леше.

— На-ка, именинничек, угощайся,— едко сказала она,— небось не с твоего сада... Послаще будет...

Дядя Леша кашлянул, поднялся и пошел к двери.

— Лех, стой,— крикнул дядя Коля, побежал за другом, но свернул вдруг в комнату и появился, держа в руке электронные часы.

— Часы-то куда берешь? — всполошилась тетка Ира.

— Куда надо, туда и беру,— крикнул, не оглядываясь, дядя Коля.

— «К сожаленью, день рожденья...» — фальшиво пела сыну Райка, спокойно относясь к родительской ссоре.

— Ну, погоди, приди мне,— серьезно пригрозила тетка Ира вслед мужу.

Вечер падал на землю. Мартовский сиреневый воздух становился прозрачнее, напитываясь близким ночным морозом. Край неба за садом был пунцово-розов.

Дядя Леша сидел за столом у включенной лампы и отсчитывающих секунды электронных часов. Он прочитал еще раз повестку из прокуратуры, отложил ее в сторону, взял нераспечатанный конверт, отрезал ножницами тонкую полоску сбоку, достал письмо, развернул...

...И зазвучал вдруг в полутемной и замусоренной мужицкой этой комнатке, в этом разрушающемся домишке женский голос — мягкий и спокойный, добрый и терпеливый:

«Здравствуйте, уважаемый Алексей Алексеевич!

Во первых строках своего письма сообщаю вам, что черенки яблонь сорта папировка, анис алый и Красавица сада я от вас получила. Хоть вы и опасались, но дошли они хорошо, и я их уже привила. Алексей Алексеевич, у вас, наверно, в саду еще снег лежит, а у нас здесь все в цвету. Я это время люблю больше всего. Такая красота, что забываешь обо всем плохом.

Скоро уже распустятся розы. У меня в саду двести кустов. Если бы вы только увидели. Все говорят: «Вера, продавай». А я не могу, нехорошо красоту продавать. Я розы срезаю и отношу на работу. Работаю я в детском саду воспитательницей в младшей группе. Уже двадцать пять лет. Уже те дети, с которыми я раньше занималась, своих детей приносят. Ну это я вам уже писала, извините.

Алексей Алексеевич, не буду больше отрывать вас от ваших важных дел. Успехов вам. До свидания. С уважением. Вера Васильевна.

Алексей Алексеевич, если у вас появится время и желание, напишите и мне, пожалуйста, несколько строк. Я буду очень рада. Успехов вам. До свидания. С уважением. Вера Васильевна».

Дядя Леша отложил письмо и не двигался, потом вздохнул, положил голову на руки, на стол, то ли думая, то ли отдыхая. Закрыл глаза... открыл. Резко выпрямился, прогоняя оцепенение и усталость, расправил плечи, достал из пачки и сунул в рот папиросу, зажег спичку и вздрогнул вдруг, глянув в окно.

С улицы, прижавшись к стеклу, смотрело на него в упор чужое лицо, смотрело пристально, прямо и требовательно. Спичка обожгла пальцы, и дядя Леша нервно отбросил ее, не отрывая взгляда от чужого лица за оконным стеклом.

Это был ребенок, точнее — подросток, мальчик лет тринадцати, тонкошеий, большеголовый, наголо остриженный. У него были маленькие прозрачные глаза, тонкие нервные губы и резко вычерченный острый подбородок. Высокий лоб резали две удивленные детские морщины.

— Я вот сейчас выйду, ухи тебе надеру! — пригрозил дядя Леша и поднялся. Мальчик отпрянул от окна.

— Ты чего без спросу по саду шляешься? — громко и строго спросил дядя Леша с крыльца.— А?!

Мальчик не ответил, настороженно наблюдая за каждым движением дяди Леши. И, заметив это, дядя Леша затопал ногами для устрашения, не сходя с крыльца и рискуя его сломать.

Мальчик отбежал на несколько шагов, но вновь остановился.

— Зачем пришел?.. Тебя послал кто?.. Чей ты?..— спросил дядя Леша, вглядываясь в незнакомое лицо ребенка.— Чего молчишь?..

Мальчик не отвечал, но, сунув руку в карман пальтишка, вытащил что-то небольшое, круглое, блестящее и, не сводя с дяди Леши настороженных глаз, положил на землю.

Дядя Леша сделал шаг вперед, но мальчик, виновато и испуганно улыбнувшись, попятился, повернулся и побежал, почти сразу пропав в густом фиолетовом воздухе.

Дядя Леша подошел и поднял с земли то, что положил мальчик. Это был новый велосипедный звонок, литой, блестящий. Дядя Леша повертел его в руках и нажал на расплющенный рычажок.

И звонок зазвенел громко и пронзительно, и звон этот полетел во все стороны по саду.

Голосок у секретарши нервный, хоть она и молода совсем, и собою хороша, и жизнью наверняка довольна — ладненькая, пухленькая в нарядном платьице и новых высоких сапожках.

— Что?! — кричала она в телефонную трубку.— Какую сводку? Сводку покрытия? Какого покрытия?! Покрытия телок? Понятно — покрытия телок...

Напротив нее сидел в общем молодой, но крупно плешивый и мягкий весь, расслабленный прямо-таки человек. Одет он был фасонисто: в кожаную куртку и модные брючки, но носить это аккуратно было, видимо, лень, поэтому дефицитная одежда выглядела на нем до обидного случайной. Лишь золотой перстень на его розовом пухлом мизинце блестел, как пряжка ремня у демобилизованного солдата. Сквозь полуприкрытые в мягкой дреме глаза он наблюдал за подрагивающей ножкой секретарши в сапожке. Это он сидел за рулем председательской машины, когда дядя Леша шел в колхозный поселок за стержнем для авторучки.

— Сводку покрытия телок за первый квартал? Хорошо!

За окном шумел холодный, но веселый апрельский дождь.

Дядя Леша сидел в углу на стуле в грязнющих сапогах и мокром брезентовом дождевике. Был он хмур и насуплен и этих двоих словно не замечал.

У секретарши зазвонил еще один телефон.

— Ну куда я пойду? — спросила она обиженно в трубку.— Дождь не видишь какой? Ну и что зонт... А грязюка, я в новых сапогах... А очередь заняли? Ну ладно...

Она положила трубку и привычно и обещающе-ласково обратилась к председателеву шоферу:

— Ваня, подвези до столовой...

Тот приоткрыл один глаз и улыбнулся лениво и довольно.

— Бензин надо экономить, читала приказ? — спросил он.

— Ну Ване-ечка...

Дядя Леша шумно достал из кармана папиросы и громко закурил.

— У нас, между прочим, не курят! — повернулась к нему секретарша, но дядя Леша не слышал, гдядя перед собой.

— Слышали, что я сказала? — возвысила голос секретарша, но бесполезно, и тогда она вновь улыбнулась председателеву шоферу: — Ну, Ванюш, а, Ванюш?..

— Молодая, для здоровья ходить полезно,— сказал Ваня, положив ладошку с перстнем на пухлый животик.

Щелкнул селектор, глухой голос из динамика приказал:

— Оля, пусть зайдет Глазов...

— Заходите,— секретарша взглядом указала на дверь, но дядя Леша и без нее шел туда, оставляя следы на светлом линолеуме.

— Нахальство — второе счастье, правду говорят,— сказала секретарша, чтобы этот садовод успел ее услышать.

— Здравствуйте, Юрий Васильевич,— негромко сказал, кивнув, дядя Леша и, подойдя к столу, сунул в пепельницу папиросу.

Председатель — белесый, широкий, лет тридцати пяти, со значком депутата местного совета на лацкане пиджака, положил телефонную трубку на аппарат, кивнул.

— Садись, Алексеич, чего скажешь?

Дядя Леша присел на крайний стул у стола, стоящего перпендикулярно председательскому.

— Такое, значит, дело, Юрий Васильевич,— глядя в лаковую поверхность стола, заговорил хмуро дядя Леша, но Селиванов неожиданно перебил.

— Да, Алексеич, мне тут из прокуратуры звонили, насчет тебя справлялись. Я сказал — на лучшем счету, ветеран войны и труда... А что случилось-то?

Дядя Леша нахмурился еще больше.

— Да не, ничего... Я вот чего... Такое, значит, дело, Юрий Васильевич... Я к деду Ермоленке ходил, он говорит: не могу больше пчел водить, мне девятый десяток...

— Стой, какой Ермоленко? — не понял председатель.

— Пчеловод, пасека-то у которого... Ерофей Ерофеич...

— А-а... ну и что?

Дядя Леша помолчал секунду, собираясь.

— Так вот, как бы у него пчел колхозу купить?

— А зачем нам пчелы? — улыбнулся Селиванов.

— Сад чтоб опыляли...

— А-а...— Селиванов, наконец, понял.— Снова сад... Я ж тебя просил — весной со своим садом ко мне не подходи...

— Так, а как же...

— Не знаю как,— председатель стал смотреть в свои бумаги.

— Так ему и денег не надо... Он говорит — так берите и водите...

— Да ты что, издеваешься, Алексеич! — взорвался председатель.— Я из-за твоего сада как дурак! Всех в райкоме долбают: за мясо, за молоко, за корма! А потом меня одного еще и за фрукты! Мне что, больше всех надо? Все ведь под морозы семьдесят девятого года сады вырубили, у одних нас остался. Не я был тогда председателем...

— Это точно,— процедил сквозь зубы дядя Леша.— Сунулся бы ты...

— Ты мне не грози! — приподнялся над столом Селиванов, но тут же сел, успокаивая себя.— Я что, о себе забочусь? Я о колхозе забочусь! У нас полтора миллиона убытков за прошлый год! Хорошо — цех построили, пятьсот тысяч прибыли даст...

— Так давай все сядем рукавицы шить. Колхоз у нас или фабрика?

— Ты не остри, не остри! — остановил Селиванов и достал из стола какую-то бумажку.— Мне бухгалтерия данные дала. Знаешь, сколько стоит вырастить у нас одну яблоню? На наших землях при нашем климате? Не знаешь? А я тебе скажу! Четыре тысячи четыреста двадцать два рубля...

— А ты их что, растил?! — щуря зло глаза, спросил дядя Леша.— Сажал их?.. Дерьмо коровье с землей мешал?! Я у тебя не прошу площадь увеличивать. Но чтоб за садом уход был! Бригаду надо вернуть...

— Приказываешь? — неожиданно насмешливо спросил председатель.— Бригаду твою верну после посевной. Я этих пчел возьму — мне в районе план по меду на шею повесят, понятно?

Дядя Леша поднялся, пошел к двери.

— А хочешь честно? Алексеич? — заговорил вдруг новым неожиданным, искренне-злым голосом председатель.— Ведь сколько твой сад сил отнимает, и одни убытки... Тогда у нас порядок в колхозе будет, тогда можно спокойно работать будет, когда сада твоего не будет, это я понял.

— Руки коротки,— спокойно сказал дядя Леша.— У нас по яблокам план на пятилетку? А план — закон, слышал? Значит, и сад мой — закон. А пчел я без твоего разрешения притащу.

В бревенчатом доме, где раньше была старая столовая, а еще раньше, похоже, амбар, стоял невыносимо пронзительный вой от работающих музейного вида швейных машин. Десятка полтора колхозниц, сноровистых, охочих до всякой работы, лишь бы хорошо платили, вперегонки шили брезентовые рабочие

рукавицы и бросали их каждая в свой ящик. Дядя Леша в старом пиджаке и кепке стоял, прислонившись к косяку двери, докуривал папиросу, с насмешкой на губах наблюдал за другом.

Дядя Коля ругался с боевой горластой бабой. О чем они кричат, дядя Леша из-за швейных машин не слышал, да и кричавшие, кажется, не слышали друг друга, но понять было можно. Женщина отодвигала одной рукой дядю Колю в сторону и указывала сначала на работающие машины других, потом — на неработающую свою и довольно сильно тыкала тем же пальцем дядю Колю в грудь, видимо, ставя данное обстоятельство в вину ему одному.

Дядя Коля почувствовал взгляд, посмотрел на дверь, увидев друга, обрадовался мгновенно, что-то сказал, нахмурившись, женщине, указав ей с очень серьезным видом на дядю Лешу, и заторопился к нему, как к спасенью.

Они вышли на улицу. День был солнечный, теплый, зеленый.

— Никакая техника наших баб не выдерживает, ей-богу,— пожаловался искренне дядя Коля.— Посадили их на сдельщину — они готовы из цеха не уходить. Без обеда шпарят... Ух, жадные, деньги любят...

— Я чего пришел, Коль, подмога твоя нужна,— глядя на дорогу, заговорил дядя Леша и замолчал.

— Какая подмога-то? — нетерпеливо спросил дядя Коля.— Ульи я тебе перетащил... Жалы, что ль, у пчел теперь повытаскивать?

Он тоже замолчал, когда посмотрел на дорогу. К ним ехала черная председателева «Волга». Рядом с водителем сидел худощавый парень, темноволосый, серьезный. На заднем сиденье, почему-то скрючившись, находился участковый.

Машина остановилась от них метрах в десяти, Ваня указал лениво и спокойно на дядю Лешу, что-то сказал, и участковый сзади закивал и тоже что-то сказал.

Незнакомец вышел из машины первым, за ним медленно и неуклюже выбрался участковый. Он отставал, шел, полусогнувшись, морщась при каждом шаге, держа ладонь на, видно, прихваченной радикулитом пояснице.

— Здравствуйте,— подойдя, сказал незнакомец, не подавая руки и обращаясь только к дяде Леше.— Вы Глазов Алексей Алексеевич?

— Я,— сказал дядя Леша осторожно.

— А что такое? — почувствовав неладное, вмешался дядя Коля.

Незнакомец и не взглянул на него, а смотрел пристально и строго в настороженные глаза дяди Леши.

— Моя фамилия Костылев, следователь районной прокуратуры,— назвался незакомец и, выдержав паузу, прибавил: — Мы посылали вам три повестки, вы получали?

— У нас тут почта знаете, как работает? — вновь вмешался заволновавшийся дядя Коля.

— Я, кажется, не вас спрашиваю? — оборвал его следователь и вновь обратился к дяде Леше: — Так вы получали повестки?

— Получал...— негромко ответил дядя Леша.

— Почему не явились?

Дядя Леша молчал. Подходил, покряхтывая и держась за поясницу, участковый.

— Работы было много...— сказал наконец дядя Леша.

— А вы что думаете, один вы работаете, а остальные баклуши бьют? — спросил резко следователь.— Поедемте со мной, нам надо поговорить...

Следователь уже повернулся, но дядя Коля его остановил.

— Вы сперва документы покажьте!.. А ты чего стоишь?! — прикрикнул он и на дядю Лешу.— К нам вон писатель один из Москвы приезжал, историю колхоза писать, книжку. В кассе две тыщи взял... По сей день ищем...

Следователь усмехнулся, вытащил из нагрудного кармана кожаного пиджака серьезные, красные, с золотым гербом корочки, развернул. Дядя Коля уставился в них, близоруко тараща под очками глаза.

Дядя Леша пошел первым, за ним заторопился дядя Коля. Следователь шел последним.

Участковый повернулся на сто восемьдесят градусов и тем же ходом, кряхтя и держась за поясницу, направился к машине.

Дядя Леша сел сзади, за ним попытался сделать это и дядя Коля, но следователь легонько отстранил его, что-то сказав, и посмотрел нетерпеливо на участкового.

Из машины Ваня разглядывал сквозь полуопущенные веки женщин, стоящих толпой у двери подсобного цеха, которые по такому случаю бросили даже свою денежную работу.

Они вошли в приемную, и следователь спросил у секретарши, которая разговаривала по телефону:

— Юрия Васильевича нет? Мы побеседуем у него, можно?

— Да-да, конечно,— торопливо согласилась секретарша.

Они сели за стол, перпендикулярно стоящий к столу председателя — по одну сторону и по другую.

— Значит, так, товарищ Глазов,— заговорил следователь, глянув на часы.— Ответьте мне, пожалуйста, на такой вопрос. Вы отсылали эти... черенки яблонь другим садоводам?

— Отсылал,— помедлив, ответил дядя Леша.

— Зачем?

— Как зачем... Для прививки...

— Сколько вы их отослали?..

Дядя Леша растерянно улыбнулся, пожал плечами.

— Не знаю... Уже два года... Разве ж вспомнишь?

— Вам придется вспомнить, это в ваших интересах, — со значением произнес следователь.

— Не знаю... Может, пятьсот... может, тысячу... Кто просил, я всем посылал...

— Почему они просили?

— Как почему? У нас в саду сорта редкие... Это ж теперь сад — сорок два гектара... А было время, на моей памяти, сад до шестьсот гектар доходил... Редчайшие, можно сказать, сорта...

— А откуда они об этом узнали?..

— А-а, так статья была в «Сельской жизни»... Про сад, про отца моего... Мою фотокарточку напечатали... Ну, люди прочитали, стали писать... Черенки просить для прививки.

— Кто был ваш отец?

— Он? Селекционер. Здесь же он в саду работал. Мы ведь, Глазовы, потомственно при саде. Дед, отец... Отцовы сорта — в саду... Сюда даже сам Мичурин Иван Владимирович приезжал и руку отцу жал... Звал к себе — отец не поехал... Мичурин саженцы с собой взял... Глазовского сорта и Славы Родины...

— Мичурин,— нетерпеливо и чуть насмешливо перебил его следователь.— Нельзя ждать милости... Скажите, товарищ Глазов, а этот сад он что — ваш личный? — неожиданно спросил он.

— Как? — не понял, растерялся дядя Леша.— Государственный он, колхозный. Только ж...

— А скажите, на каком основании вы устроили частную торговлю колхозной собственностью?

— Так разве жалко? — растерянно улыбнулся дядя Леша.— У нас весенняя обрезка идет, тонны черенков сжигается.

— Мало ли что где сжигается? — еще громче заговорил следователь.— Вы можете распоряжаться только личной собственностью.

Дядя Леша молчал, глядя перед собой.

— Ну а теперь ответьте на такой вопрос. Вам присылали за эти черенки деньги?

— Присылали,— негромко ответил дядя Леша.

— Сколько?

— Кто сколько... Кто трояк, кто пятерку. Иной раз и десятку...

— Десятку...— повторил следователь.— И что вы с этими десятками делали?

Дядя Леша молчал. Следователь ждал.

— Ничего,— сказал наконец дядя Леша.— Обратно отправлял.

— Как? Получали и отправляли?

— Да нет, зачем, я почтальонке сказал, чтоб обратно на почте отправляли...

— Это точно?

— Точно...

— Хорошо,— удовлетворенно закончил вдруг следователь, взял со стола лист чистой бумаги и ручку.— Пишите...

— Ты что, дурак? — горячился дядя Коля.— Одно дело — сказал. А что написано пером, знаешь?.. Ты ж, выходит, ложные показания написал... Ты «Человек и закон» по телевизору смотрел? Тебе ж все некогда! А там одному два года дали, суд прямо показывали. И то не его обвиняли, он свидетель был. Говорил тебе сразу — не связывайся ты с этими черенками! Редкие сорта, редкие сорта... А что тебе с того, что эти яблони черт знает где расти станут?

— Ладно, хватит, Коль,— не выдержал дядя Леша.

— Надо же! — плюнул зло дядя Коля.— Из-за пятерки человека на допрос вести! — Дядя Коля замолчал, но ненадолго.— И кто ж это на тебя пишет? Ей-богу... Давай, Леш, думать — делать чего? Надо блат искать. У тебя нет никого в районе из начальства? За яблоками-то осенью едут...

Дядя Леша мотнул отрицательно головой.

— У меня свояченя в милиции работает... Уборщицей...— дядя Коля замолк на несколько секунд, заговорил тихо, пытаясь заглянуть другу в глаза: — Ты б, может, Леш, лучше сразу признание сделал?

Дядя Леша посмотрел на друга почти испуганно.

— В «Человеке и законе» показывали... Пришел человек, признался сам, и к нему уже отношение другое... Пожалели...

Дядя Леша молчал.

Они сидели на крыльце дома, не смотрели ни на красоту цветущего сада, ни на сгущающиеся сумерки...

— Ладно, пошли, Коль, пора вроде,— тихо сказал дядя Леша.

— Будет заморозок, ей-богу! — кричал дядя Коля. Они расходились в разные стороны, держа в руках по тяжелой дюралевой канистре. Сад стоял в темноте ночи белой сплошной стеной. А сверху спускался туман, суля заморозок, грозя побить цвет.

Они разошлись и потеряли друг друга. Дядя Коля крикнул еще что-то,

но дядя Леша не разобрал и не ответил. Скоро стали попадаться кучи — отходов льна, насыпанных специально под зиму, слежавшиеся, влажные.

Дядя Леша плескал на них из канистры солярку, поджигал и шел дальше. Пламя вспыхивало над кучками и скоро гасло, но огонь уже проникал внутрь, и наверху начинали закручиваться водовороты густого, чуть зеленоватого живого дыма.

Белое облако дыма смешалось с туманом и накрыло сад, согревая его. Дядя Леша вылил остатки солярки на последнюю кучу, бросил спичку.

— Ле-еха-а!! — донесся далекий голос дяди Коли.

— О-о-о!! — закричал дядя Леша в ответ, и в крике его возникла вдруг неожиданная, почти мальчишеская радость. Бросив канистру, он пошел к другу.

Безмолвный дым плыл по саду.

— Николай!! — закричал дядя Леша.— Колька!!

— Э-э!! — неожиданно возник голос дяди Коли.— Леха, ты где?!

— Николай, ты стой! Я к тебе иду! — дядя Леша двинулся вперед.

— Леха, ты стой! Я к тебе иду!

Они были уже рядом, но не видели друг друга. Дым, гуляющий среди белых яблонь, уводил, уводил, уводил их друг от друга.

Было утро. Сзади дымил еще сад. А впереди парила река.

— Скупаемся? — спокойно предложил дядя Леша, снимая пиджак.— Трухи набилось, чешется все...

Дядя Коля смотрел на него недоверчиво.

— Май месяц, Леш, ты чего?..

Дядя Леша стоял уже в одних трусах. Сутулый, но жилистый, крепкий. Он выпрямился, напряг мышцы, противясь ознобу. На груди и животе его была искусно и тщательно сработанная татуировка: Спасская башня Кремля с расходящимися в виде пунктиров от звезды лучами, Мавзолей, булыжники Красной площади.

Дядя Коля сидел на корточках, подперев скулы ладонями, с искренней завистью глядел на татуировку.

— А тебя, Лех, побрить-постричь-подеколонить если да приодеть, больше сорока не дашь, ей-богу!..— крикнул он, радуясь другу, как себе. Подумал и спросил, улыбаясь: — Лех, а помнишь, как все тут перед войной еще было... А? Арка вон там стояла, как строили-то ее...

Дядя Леша посмотрел туда, куда указывал Николай — в туман.

— Лес тогда мужики привезли на подводах... Доска сороковка сосновая пахнет как... не поверишь, до сих пор помню!.. А мы летаем кругом — радости! А мужики-то тогда какие были все... здоровые! Не то что теперь! Жарко, по пояс раздетые, топориками махают! За день арку-то подняли, помнишь?

Дядя Леша тихо кивнул.

— А помнишь, как украсили ее тогда? В флагах вся, в еловых ветках... А сельхозвыставка? С колхозов чего только не навезут! Репы — как свиные головы! А яблок, яблок, мама родная! Ведь в каждом колхозе был сад, Леш! Все, все сады держали, а, небось, не дурней нынешних были! Концентрация, специализация...

Дядя Леша молчал.

— Да,— продолжал дядя Коля вдохновенно.— И мы идем... с галстуками... «Мы пионеры — дети рабочих...» Я на барабане...

Дядя Леша посмотрел на друга чуть насмешливо.

— На каком барабане? — спросил он.

— А кто, ты, что ль? — возмутился дядя Коля.

— А я не говорю... Симаку всегда барабан давали.

— Ладно, Симаку!.. Симак... Да его близко к барабану не подпускали!.. Где у тебя курево?

— В телогрейке погляди.

— Это чего? — заинтересовался дядя Коля, вытащив из кармана телогрейки звонок.

— Звонок, не видишь...

— Купил?

— Ага,— подумав, ответил дядя Леша.— Звонок купил, теперь на велосипет собирать буду.

Дядя Коля засмеялся мелко, по-детски, и дядя Леша прыснул, мотнул головой, удивившись своей шутке.

И пошел к воде, опустив голову, осторожно ступая по холодной, росной траве.

— А! — махнул рукой дядя Коля, быстро разделся и пошел, встал рядом, щуплый, белотелый, в белых, с тесемками кальсонах. Худую его спину перерезали от края до края два страшных глубоких шрама, будто какая-то огромная тварь схватила его поперек, чтобы сожрать, да, пожевав, выплюнула — то ли худ оказался, то ли совсем невкусен.

— Берегет тебя Ирка-то... не простужает,— глянув на кальсоны, пошутил дядя Леша.

Дядя Коля махнул рукой.

— Нечего простужать, Леш...

— Ладно...

Дядя Леша еще раз оглянулся и пошел медленно в холодную воду, как в детстве, испытывая себя и закаляя.

Дядя Коля сунул в воду ступню и взвыл от холода, заскакал на одной ноге, но тут же, скинув кальсоны, закричал вдруг чужим, хриплым и чуть гнусавым голосом:

— Четвертый взвод! Черти корявые, подтянись! — и кинулся, поднимая брызги, в воду.

*В саду дяди Леши...*
*Операторская проба*

Дядя Леша вложил прочитанное письмо в конверт, достал из ящика стола стопочку писем, перехваченных резиночкой из-под лекарства, присоединил к ним новое. Он был в чистой белой майке и широких, с большими отворотами темно-синих бостоновых брюках по моде конца сороковых.

Подошел к гардеробу, открыл скрипнувшую дверцу: там висели на плечиках несколько старомодных платьев, толстое мужское пальто с большим, сильно потертым каракулевым воротником, пиджак с широкими лацканами и толстыми, на вате плечами, бостоновый темно-синий, как брюки. Дядя Леша снял с плечиков пиджак и висевшую под ним белую поплиновую сорочку. Впрочем, белой она уже не была, а желто-сероватой от своих долгих лет жизни, с помятым жалким воротничком. Он надел сорочку, пиджак, подумал и взял из незадвинутого ящика стола жестяную коробку из-под зубного порошка, открыл ее, достал награды — два ордена Славы,— приколол их на грудь. Постоял секунду перед мутным зеркалом гардероба. Он был подстрижен и выбрит сейчас, и прав был дядя Коля, что так ему больше сорока не дашь...

Но лицо дяди Леши, глаза были более хмурыми, чем обычно. Нерадостно и тяжко, похоже, было ему надевать сейчас все эти наряды, цеплять награды. А на столе лежала фотография, которую дядя Леша, может, забыл положить в письмо, а может, специально не положил. Это была фотография, сделанная в провинциальном тихом ателье, где наиболее удавшиеся портреты выставляют на всеобщее обозрение в витрине. Она была женщиной лет пятидесяти с красивым лицом и грустными большими глазами. Скромно уложенные на голове волосы делила надвое широкая прядь седины. И как ни тяжко было дяде Леше, он слышал сейчас ее голос:

«Здравствуйте, уважаемый Алексей Алексеевич!

Вот снова пишу вам письмо. Наверное, нескромно это. Вы ведь написали только один раз. Да еще статья в газете про вас. Хотя это не письмо. Но я не обижаюсь, конечно, вы человек занятой, у вас настоящий большой сад. Но я как-то привыкла писать вам письма. Алексей Алексеевич, с радостью вам сообщаю, что все ваши черенки привились. Теперь буду ждать урожая. Боюсь только, что жарко им здесь будет. Но я вот прижилась, хотя и не местная сама, орловская. Это мой покойный муж из этих мест.

Алексей Алексеевич, у нас здесь, конечно, жить — рай земной. Виноград, персики, инжир, орехи грецкие, все есть. Растет даже такой плод, названия которого вы, наверное, не слышали — фейхоа. Кстати, очень вкусный.

Розы сейчас цветут — глаз не оторвешь! И море у нас рядом — сто метров. Земля здесь, правда, каменистая, но климат такой, что, как говорится, сухую палку в землю воткнешь, и она зацветет.

Алексей Алексеевич, а как у вас виды на урожай? Может быть, напишете мне, если у вас, конечно, будет время. До свидания. С уважением, Вера Васильевна.

Алексей Алексеевич, чуть не забыла. Посылаю вам свою фотографию. Фотографировалась недавно, на Первое мая. До свидания. С уважением. Вера Васильевна».

Дядя Леша пытался определить и разобраться среди коридоров со множеством дверей, у которых тихо сидели, разговаривали, плакали и молчали, ожидая решения своей судьбы или судьбы близких...

Отодвинув дядю Лешу в сторону, прошел милицейский конвой. Вели двух зеленых совсем, но ухмыляющихся, нагловатого вида юнцов — то ли на заседание суда, то ли с заседания. Рядом семенили их перепуганные насмерть, заплаканные матери.

Неожиданно дядя Леша увидел кожаную куртку своего следователя и заторопился по коридору за ним. Костылев шел быстро, хотя и держал перед собой несколько толстых папок с делами. Дядя Леша толкнул кого-то, не заметив, боясь потерять Костылева, и наконец догнал его, пошел быстро рядом, чуть сзади, растерявшись, не зная, как обратиться.

— Товарищ... гражданин следователь... гражданин следователь,— дядя Леша тронул его за плечо. Тот остановился, обернулся. И дядя Леша несколько опешил. Это был не его следователь.

— Да, я вас слушаю...— сказал неторопливо этот. Он тоже был молод и был серьезен, был даже похож на Костылева, его следователя, но это был не он.

— А я...— виновато улыбаясь, заговорил наконец дядя Леша,— я думал... Мне следователь Костылев нужен...

— Зачем он вам? — быстро и нетерпеливо, точь-в-точь как Костылев, спросил этот.

— Да... как...— не знал, что ответить дядя Леша.— По личному делу...

Этот улыбнулся:

— Здесь по общественному редко кто бывает...

Дядя Леша смутился, но в лице его, в глазах возникла вдруг злость, и он сказал неожиданно:

— Я признание пришел сделать... Я это... ложные показания дал...

— А, вон оно что,— удивился этот человек.— Тогда пойдемте со мной...

— Олег, уже начинают! — крикнул кто-то из-за спины.

— Сейчас иду! — не оборачиваясь, ответил он.

Они вошли в узкую, как пенал, комнату. Олег прошел к стоящему у окна столу, сел, стал копаться в ящиках, искать что-то.

— Садитесь,— кивнул он на стул напротив.

Дядя Леша подошел, присел осторожно.

— Как ваша фамилия? — спросил Олег, не поднимая головы.

— Глазов... Алексей Алексеевич...

— Да-да, вспомнил,— сказал Олег, вытаскивая из стола папку. Он раскрыл ее, стал читать. Дядя Леша попытался заглянуть в папку, увидеть, что этот человек читает, заговорил:

— Ну, в общем... там я тогда неправду написал... ложные показания... дал, значит, ложные показания...

Олег поднял на мгновение глаза.

— Да-да, я слушаю...

— ...Я, когда стал эти бандероли посылать... А переводы шли обратно. Я, правда, сперва на почте сказал, чтоб не несли переводы... Чтоб обратно отсылали. А она, бандероль, полтора-два рубля, полтора-два рубля. Я их до десятка за день отправлял бывало. Гляжу — денег не хватает и всё. Я сто тридцать получаю, куда больше-то? У меня все есть, дом... все... А тут на курево не хватает... Думаю — чего ж делать? Ну и стал я переводы эти проклятые брать.— Дядя Леша замолчал, глянул быстро на следователя.

Тот молчал, глядя чуть насмешливо.

— Ну, я точно не считал,— продолжил дядя Леша, волнуясь еще больше.— Может, трояк или пятерку куда потратил, а так... Да мне тратить-то не на что, все есть... А сберкнижки у меня нету, проверить можете...

Следователь оторвался от бумаг. Дверь открылась, женский голос проговорил нетерпеливо:

— Олег, уже начали...

— Сейчас иду! — крикнул следователь и, улыбнувшись, криво сказал: — На район по штату нас два следователя. Я вот и Костылев был.

— А где ж он? — осторожно спросил дядя Леша.

— А он теперь в Москве... Жена москвичка...— следователь улыбнулся. Лицо его было усталым. Дядя Леша только сейчас это заметил.

— Это «Слава»? — спросил неожиданно следователь, указывая взглядом на ордена.

— Чего? А-а... да...

— А что же, на третий подвига не хватило? — с улыбкой спросил следователь.

Дядя Леша молчал, не поднимая глаз.

— Ну, в общем, так, Алексей Алексеевич,— заговорил деловито и устало следователь.— Мы получили данные с почты о сумме полученных вами переводов и стоимости почтовых отправлений. Минус сто один рубль выходит...

— Как минус? — быстро спросил дядя Леша.

— Сто один рубль вы из своего кармана заплатили, не нажились вы... А кому-то у вас в колхозе хотелось этого, очень хотелось... Ну, всё...— следователь поднялся.— Извините, я на совещание...

Дядя Леша спустился вниз, еще, похоже, не придя в себя, и вдруг остановился, что-то вспомнив, побежал, заторопился наверх. Он вернулся к той двери, где они только что расстались, постучал тихо, приоткрыл дверь, просунул голову.

У окна за большим столом сидел, судя по виду, начальник, у стен на стульях — подчиненные. Все удивленно смотрели на дядю Лешу. Он нашел, наконец, лицо того следователя, обратился к нему с виноватой улыбкой:

— Я это... мне ж снова писать будут, черенки просить... Как теперь-то, высылать?..

Олег нахмурился, глянул виновато на своего начальника, потом на дядю Лешу.

— Лучше не надо,— сказал он.

Ночью и утром был сильный дождь, но холод ему на смену, как обычно, не пришел — тучи без ветра подевались бог знает куда, и продолжалась летняя теплынь и благодать.

Дядя Леша ходил перед домом в майке и закатанных по колено брюках, утопая по щиколотку в теплой грязи. Рядом, повторяя и шаги дяди Леши, и даже его выражение лица, ходил мальчик. Тот, который подарил весной звонок. Был он в одних линялых сатиновых трусах, перемазанный грязью.

— Вот так вот, Санек,— повторял негромко дядя Леша.— Потоп у нас произошел... Ну это ничего... Яблоням не страшно. Зато в рост пойдут теперь. Самая погода для сада... Ночью выйдешь — слышно, как яблоки растут. Аж потрескивают. Не веришь? Я тебе врать не стану.

Не вытерев ноги, он вошел в дом, остановился, уперев руки в бока, в своей комнате. На полу стоял старый мятый таз, почти полный воды. Очередная капля с темного, в разводах потолка сорвалась и упала в таз звонко и весело. На столе стояло также почти полное теплой дождевой воды ведро, на этажерке — большая кастрюля.

...Они вышли из темных сенцев; дядя Леша держал полрулона старого толя, Санек — гремящую, заляпанную краской стремянку. Дядя Леша забрался на крышу и подмигнул сверху Саньку. Тот смутился и почесал затылок. По дяди Лешиному лицу было видно, что неожиданная эта общая работа нравится ему в такую вот радостную счастливую погоду. Шел дядя Леша по крыше осторожно, передвигая голые ступни по старому, настеленному уже

в несколько слоев драному толю, прислушивался к вздыхающему от каждого шага дому.

...Он уже перебросил полоску толя через конек крыши в тех местах, где текло, намереваясь прихватить его гвоздями и благополучно закончить таким образом ремонт, когда в сад, взвывая и разбрасывая в разные стороны ошметки грязи, въехала новая оранжевая «Нива». Санек испуганно указал на нее дяде Леше пальцем. Дядя Леша присел на корточки, глядя с интересом и даже любопытством на машину. «Нива» остановилась, и из нее вышли мужчина и женщина — молодые, стройные, красивые, в джинсах и футболках.

В машине на заднем сиденье кто-то остался.

— Здравствуйте! — прокричали мужчина и женщина почти хором и, улыбаясь приветливо, пошли к дяде Леше. Проходя мимо Санька, женщина хотела потрепать его, как ребенка, по волосам, но тот отбежал в сторону и стоял теперь настороженный.

— Здравствуйте,— отозвался на приветствие дядя Леша, негромко и дружелюбно.

— Вы хозяин этого сада? — спросил, подойдя, мужчина.

Дядя Леша улыбнулся.

— Я бригадир...

— Но вы здесь главный?

— Главный — да...— дядя Леша расправил плечи.

— С хорошим урожаем вас! — прокричала женщина.

Дядя Леша кивнул, а сам поплевал тихонько трижды через левое плечо...

— А вы, небось, насчет работы... по охране. Так? — спросил он.

— Откуда вы узнали? — удивился мужчина.

— Так приезжали нынче уже... Каждый год ездиют...— объяснил просто дядя Леша.

Из машины раздался громкий собачий лай. Мужчина обернулся.

— Максим, выведи собаку! — крикнул он.

Дверца машины открылась, и из нее выскочила крупная и, видно, хорошо тренированная овчарка, за нею — подросток. По лицу, по розовым персиковым щекам — он был подросток, еще мальчик, но по росту, осанке, крепким бицепсам и уверенному взгляду был юношей, можно сказать,— мужчиной. Несколько мгновений он смотрел на Санька, а Санек на него — по-мальчишески оценивающе и неприязненно.

— Альфа! — приказал юный гость, и собака послушно встала у его ноги.

— А мы глядим, у вас ни забора, ни проволоки... Как вы сад-то охраняете? — спросил, улыбаясь, мужчина.

Дядя Леша улыбнулся в ответ.

— А у нас тут народ не больно здоровый, много не унесет...

— Нет, мы серьезно,— сказала женщина.

— Да не, ребятки,— помотал головой дядя Леша.

— Что так? — мужчина перестал улыбаться.— Просим немного. Тысячу рублей и две тонны яблок при расчете.

— Тыща рублей,— усмехнулся дядя Леша.— Это ж десять тысяч старыми.

— Кто же сегодня на старые считает? — вмешалась женщина.

— Да есть еще... считают...

— У нас ведь с гарантией,— предложил мужчина,— ни одного яблока не пропадет.

— У нас собака! — крикнула женщина.— А у вас, я гляжу, нет!

— А я, ребятки, сам заместо собаки.— Дядя Леша смущенно улыбнулся.

— Вас, я вижу, не уговоришь,— разочарованно произнес мужчина.— Скажите, а здесь в округе сады еще есть?

Дядя Леша помотал отрицательно головой.

— Раньше полно было... Теперь один... Да вы б на юг поехали...

— На юге своих хватает...

— Это верно,— согласился дядя Леша.— Охрана — дело серьезное... Было б чего охранять... Так что нет, ребятки...

Ночь стояла лунная, сад — серебряный, любоваться бы, но дядя Леша бежал и притом размахивал суковатой дубинкой.

— А вот я вас! — кричал он.— Стой! Стой, говорю, стрелять буду!

Пацаны летели впереди, поддерживая руками туго набитые яблоками пазухи.

Спускаясь в овраг к озеру, они на ходу раздевались, взвизгивая от жгущейся крапивы, роняя яблоки, заполняли ими спешно объемистые отцовские картузы и с разбегу, поднимая брызги, кидались в спасительную воду.

Дядя Леша остановился наверху и смотрел, как плывут пацаны, держа в поднятых руках скомканную, мокрую одежду и подталкивая плывущие перед собой наполненные яблоками картузы — как маленькие груженые баржи.

У кого-то яблоки белыми пятнами разбежались по черной ночной воде, и он пытался их собрать, что-то часто приговаривая.

— Догнал, Глаз? — крикнул в темноте высоко, ликующе и мстяще кто-то из пацанов.

— Запомнил я вас! Запомнил! — грозно закричал дядя Леша сверху.— Завтра с участковым к родителям приедем! Ты, Симаков!

Он улыбнулся, слушая в ответ только всплески воды внизу, и пошел обратно,в сад. По пути он подобрал одно из просыпавшихся яблок, откусил, пожевал, сморщился.

— Поросята,— сказал он незло,— зелень совсем...

И вдруг снова увидел белеющие меж яблонями фигуры. Они мелькнули и пропали. Кажется, теперь это были не дети. Дядя Леша постоял пару секунд, замерев, и направился к ним, осторожно ступая по траве и отодвигая рукой от лица низкие, гнущиеся от тяжести плодов ветки.

— Тише! — прошептал кто-то рядом, и дядя Леша остановился снова и замер.

— Тише! — повторил тот же голос — женский, девичий.

— Да никого нет,— возник другой голос, мужской, вернее — почти мужской.— Это тебе послышалось...

Они стояли у яблони: она в светлом платьице, он — в белой рубашке и черных брюках,— тоненькие, юные.

— Не послышалось, не послышалось! — настаивала она.— Он, говорят, с весны до осени вообще не спит, сад охраняет... А кого поймает, тому потом достается.

Дядя Леша, втянув голову в плечи, удивленный, слушал.

— Да болтают это,— не очень уверенно произнес юноша.

— А я боюсь...

Их юные голоса дрожали от темноты ночи, от близости друг друга и от возможной опасности.

— Володь,— укоряюще заговорила она.— Ну не надо, убери руку...

— Ну чего ты? — голос его дрожал даже больше, чем ее.— Сама говорила: пойдем в сад, пойдем в сад... Ну пришли, чего теперь?..

— Давай смотреть, слушать...— серьезно настаивала она.

— Чего слушать, музыка, что ль? — обижался он.

— Музыка,— убежденно отвечала она.— Музыка, конечно...

— Ну давай тогда сядем... Будем сидеть и слушать,— хитрил он.
— Зачем, я не устала,— не сдавалась она.— Ну чего ты, зачем?
Дядя Леша тихо ушел.

Он присел на кровать, которую вытащил из дому и поставил в саду на лето. Сутулясь и положив ладони на колени, долго и внимательно слушал сад. Улыбнулся, видимо, вспомнив что-то, потом, не наклоняясь, сбросил ботинки и лег на спину, заложив ладони за голову.

Снова улыбнулся, повернулся на бок, закрыл, глаза, съежился от наступающей предутренней прохлады.

...Праздничная благость за общим столом вдруг нарушилась, заколыхалась. Вскочили вдруг люди на дальнем краю стола,и кто-то кого-то потянул за грудки. Какой-то длинный мужик выкрикивал что-то часто, выбрасывая вверх худую, как плеть, руку. А другой — плотный, низкий, с разбегу, с ходу, широко и долго вынося из-за плеча кулачище, ударил его в лицо.

Бежали туда перепуганные женщины.

— Передрались мужики! Ножами пластаются! — закричал кто-то высоко, будто радуясь.

— Тятя!! Тятенька!!! — визжала девочка-подросток, обхватывая от ужаса голову руками.

— Лешка! Лешка, уйди оттуда!

Дядя Леша приоткрыл дверь.

— Можно?

— А, Алексей Алексеевич, входите-входите! — Савченков, новый председатель, шел навстречу, улыбаясь. Был он молод, лет тридцати, худощав, строен. Они поздоровались за руку, и дядя Леша, кажется, чуть смутившись столь радушным приемом, к какому он в этом кабинете не привык, заговорил:

— Я вот чего... зашел, чтоб, значит...

Но председатель не дослушал его.

— Очень хорошо, что вы пришли, Алексей Алексеевич... Никак нам не удается поговорить... Только ответьте мне сперва, пожалуйста, на такой вопрос,— председатель улыбнулся.— А то я смотрю на вас и поверить не могу... Скажите, это правда, что вы из-за своего сада однажды чуть не зарубили одного из председателей?

Дядя Леша удивленно и непонимающе смотрел на Савченкова.

— Правда? — повторил вопрос тот.

Дядя Леша улыбнулся.

— Да это когда было-то... Я уж не помню...

— Ну все-таки, Алексей Алексеевич...— настаивал председатель.

— Да Соловьев был такой, деловой...— заговорил недовольно дядя Леша.— Пришли они, значит... Тогда все кукурузу сеяли... Чуть не с оркестром пришли... И у Соловьева, значит, в руках топор... Ну, я выхватил его и на него. А кто вам сказал?

— Да сказали... Я подумал — попугать решили...

Дядя Леша смутился. Он только сейчас заметил, что новый председатель сидит за столом рядом с ним, а не за столом, как принимал Селиванов, и не напротив, как следователь Костылев.

— А где ж шофер-то ваш... секретарша? — спросил он.— Они ж там все время сидят...

— Сидели,— поправил председатель,— время горячее, а они сидят... Я ее на ток работать отправил, а его в мехцех, в ремонте помогать. По-новому работаем, по-новому...

— Понятно,— еще больше приободрился дядя Леша.— Дело хорошее...

— Ну, это еще не дело, Алексей Алексеевич,— председатель разворачивал на столе большой лист ватмана.— Вы, наверное, слышали, что у нас — переспециализация... Птицеводство... Отрасль выгодная... На строительство птицеводческого комплекса и жилого поселка нам пообещали восемнадцать миллионов рублей. Вот будущий поселок, видите? С многоэтажным селом покончено! Колхозник возвращается к земле. Но при этом имеются все городские удобства... Вот коттеджи на одну-две семьи... ванные, санузлы, даже камины... Гаражи, подвалы, здесь же небольшие приусадебные участки... А вот школа-десятилетка со спортзалом и бассейном, Дворец культуры, кафе.

— А сад? — насторожившись, спросил дядя Леша.

— Детский сад? Вот он,— ткнул председатель пальцем в какой-то квадратик на ватмане.

Дядя Леша молчал.

— Ах, да, извините,— улыбнулся председатель.— Сад ваш здесь, за планом. То есть. — наш сад...— поправился он.— Я ведь знаю, что сад этот — исторический, что о нем даже в летописях упоминали... На всю Россию здешние сады были знамениты... Лечились этими яблоками... Воевали, чтобы ими обладать... Вы, быть может, удивитесь еще больше, но в сельхозакадемии я заканчивал садоводческий...

Дядя Леша смотрел на нового председателя удивленно и недоверчиво.

— Так, а как же — по птицеводству? — спросил он, до конца, похоже, что-то не понимая.

— Ну, это, знаете,— развел руками Савченков.— Это сам собой не распоряжаешься, номенклатура... Но за садом мы теперь вместе будем смотреть, если позволите, конечно...

— Так...— растерялся дядя Леша.— Всей душой, как говорится. Нам же столько надо! Вот хранилище! Вот все говорят — импортные яблоки хранятся хорошо, их в Москве до нового урожая продают. Да наши яблоки-то лучше! — горячился дядя Леша.— И по вкусу, и по лежкости... Уж по полезности не говорю... Как бы нам овощехранилище, а, Игорь Евгеньевич?

Новый председатель по-доброму смотрел на него и чуть заметно улыбался.

— Все правильно, Алексей Алексеевич... Я с вами полностью согласен... Только не все сразу... На все нужно время, силы... А сейчас вас что волнует?

— Уборка, Игорь Евгеньевич, уборка меня волнует...

В маревом горячем воздухе стоял запах созревших яблок и теплой земли. Неподалеку от его дома, почти под яблонями, на наскоро сложенных печурках хлопотливые поселковые старухи с выбившимися из-под платков прядями прилипших к потным лбам волос варили в больших тазах варенье из перезревшего белого налива, из некондиционной «китайки» и «райки», которые в округе только и остались, что в этом саду.

Время от времени они вытирали тыльными сторонами ладоней потные лица, мотали головами, безбоязненно и привычно отгоняли пчел, от которых воздух в саду гудел и колыхался.

Дядя Леша шел от пасечки, потирая пожаленные ладони, улыбался, щуря на солнце глаза. Был он в драных брюках, в бессменной своей красной когда-то майке, в старой, с прорехами, широкополой соломенной шляпе.

— Лешк! — крикнула неожиданно высоким веселым голосом одна из женщин.— Ты шляпу-то с чучелы, что ль, стащил, а?!

Дядя Леша улыбнулся. А женщины захохотали, оторвавшись от своего важного и горячего дела.

Колхозники и колхозницы суетились у длинных, с чужими номерами трайлеров — грузили в них яблоки. Здесь работали все: и новый председатель, и тетка Ира с Райкой, и, конечно же, дядя Леша.

— Все, перекур! — крикнул председатель и вытер платком пот с лица.

— Может, еще машинку загрузим? — спросил на всякий случай дядя Леша.

Председатель улыбнулся шутливо-укоризненно.

— И не жалко вам, Алексей Алексеевич, людей?

— Они сами себя пожалеют,— отвечал на ходу дядя Леша.— А яблоки перележивают...

— На тот год поболе соберем! — крикнула Маруся-почтальонка, которая сегодня тоже в саду работала.

— Не,— не согласился дядя Леша.— Теперь сад год отдыхать будет. Вы отдыхаете, а сад что ж, без отдыха...

Дядя Леша посмотрел вокруг. День был ясный, теплый, солнечный, может быть, последний такой день в этой осени. Колхозники отдыхали — разговаривали друг с дружкой, смеялись, сидя на ящиках и полулежа на кучах яблок, и все, каждый, ну, просто каждый, со вкусным хрустом и видимым на лицах удовольствием грыз крупные, краснобокие и сочные яблоки.

И дядя Леша вдруг улыбнулся счастливо и широко, развел в сторону руки, выпятил грудь и, запрокинув голову, вдарил изо всей силы каблуком сапога в землю — пошел в пляске.

— Э-э-х!!! Эх!!! — закричал он, не вспомнив никакой частушки.

— Ну все, Лешка наш заплясал, значит, девки, дело будет! — весело крикнула Маруся.

Все засмеялись, и дядя Леша остановился, мотнул сокрушенно и смущенно головой и увидел улыбающееся почти лицо Ирки. Постоял и подошел чуть нерешительно. Ирка откусила от яблока, пожевала с хрустом, заговорила громко и совсем дружелюбно:

— Вкусны у тебя нынче яблоки, кум, вкусны! Ничего не скажешь...

— Так работали с Николаем-то твоим, старались,— улыбнулся, быстро ответил дядя Леша.— Как он там? Некогда сходить все...

— Поправляется... Про тебя спрашивает... Так поехали в воскресенье вместе... на десятичасовой автобус подходи утром... Радый будет... Скоро уж, говорят, выпишут...

Дядя Леша улыбнулся.

— А у меня яблонька столетняя есть одна, секретная... Там яблоков с десяток всего, правда, да хватит... старинный сорт, лечебный... Живое яблочко...

— Молодильное...— засмеявшись, подсказала Ирка.

— Чего? — не понял сразу дядя Леша.— Ага, молодильное, молодильное...— улыбаясь, повторил.

Сзади загудел грузовик.

— Ну, когда грузить будете?! — закричал-заругался шофер, и дядя Леша, забыв об Ирке, заторопился к нему, поднимая людей для работы.

Гудела и скрежетала в саду техника. Бульдозер давил, резал, смешивал с глиной, сгребал яблоки в одну кучу, где трудился погрузчик «Беларусь». Он хватал яблоки стальным ковшом и сыпал в кузов самосвала. Стекла погрузчика были украшены репродукциями картин Рубенса, вырванными из журнала

«Огонек»; похожих сложением на деревенских баб голых дочерей Левкиппа похищали, хотя они и были теперь в мазуте и солярке.

Дядя Леша шел, сутулясь, глядя перед собой в землю. Из погрузчика посигналили, но дядя Леша продолжал идти, не останавливаясь.

— Дядь Леш! — прокричал кто-то.

Дядя Леша обернулся. Витек, дяди Колин сын, выскочил из погрузчика, оставив поднятым над кузовом ковш с яблоками.

— Ладно, заткнись,— бросил он на ходу шоферу самосвала, который было возмутился, подошел к дяде Леше шарнирной своей походкой.

— Здоров, дядь Леш, как она, ничего-то? — сказал он, широко улыбаясь и прибавил: — Дай-ка в зубы!..

Дядя Леша протянул папиросы.

— Коровки и плодово-ягодным доиться будут,— гоготнул Витек.

Дядя Леша ничего не сказал, повернувшись, пошел дальше.

На автобусной остановке стояли несколько собравшихся в город поселковых; они разговаривали, поглядывая на дорогу, по которой, не торопясь и погромыхивая, приближался грязнобокий колхозный автобус.

Дядя Леша подходил, успевая, даже опережая автобус, и видел тетку Иру с толстой хозяйственной сумкой с передачей для Николая. В руке дяди Леши была сетка с теми самыми, видно, молодильными яблочками. В зубах он держал незажженную папиросу.

Из-за спины автобуса кто-то требовательно посигналил, и он сбавил ход, прижался к обочине, уступая дорогу серьезным спешащим «Волгам». Дядя Леша лишь мельком глянул на них, переложил из руки в руку сетку. «Волги», их было штук пять, затормозили и встали одна за другой в сотне метров от остановки. Поселковые, наверное, обязательно посмотрели бы теперь на начальство, пообсуждали бы его, подогадывались бы вслух, по какому поводу, зачем оно здесь появилось в таком большом количестве, но подошел уже автобус, взвизгнув, распахнул двери-гармошки, и надо было садиться, занимать свободные места, пока они еще были.

Дядя Леша вытащил из кармана открытую пачку «Севера» и хотел вернуть туда папиросу, но, кажется, забыл вдруг про это, как-то рассеянно и неспокойно поглядывая то на начальство, которое выходило из машин, собираясь о чем-то своем совещаться прямо здесь, на обочине, то на грязные стекла автобуса. На заднем сиденье уже сидела тетка Ира. Она видела дядю Лешу и улыбалась ему. Дядя Леша тоже улыбнулся.

— Лех, давай, место держу! — крикнул из автобуса какой-то знакомый мужик и махнул рукой.

А дядя Леша подошел с папиросой к кабине шофера и попросил спички, теперь уже не отрывая взгляда от тех людей, которые стояли около «Волг» полукругом и о чем-то разговаривали.

Вытягивая шею, напряженно и непонимающе наблюдала за ним тетка Ира.

— Леха, давай скорей,— крикнул из автобуса тот же мужик, но дядя Леша даже, кажется, и не услышал, прикурил, вернул шоферу спички и пошел вперед.

Посредине стоял новый председатель. С листом ватмана в руке он объяснял что-то всем, а особенно стоящему рядом высокому мужчине в сером глухом плаще и шляпе.

Новый председатель взмахивал свободной рукой, показывая, видимо, где пройдут улицы нового поселка, а где встанут производственные корпуса птицефабрики. Дядя Леша протиснулся к нему сзади, потянул вежливо за рукав.

— Извиняюсь, Игорь Евгеньич,— заговорил он негромко, тихо даже и

почти спокойно,— так как же с шефами, а? Который уже день обещаете... А яблоки падают, гниют... Коровам скармливаем...— Дядя Леша говорил это все новому председателю, а сам взглядывал то на одного начальника, то на другого, словно искал участия.— Я извиняюсь, конечно...— закончил дядя Леша, обращаясь уже ко всем и переводя дух.

Новый председатель довольно испуганно и вымученно улыбнулся.

— Познакомьтесь, пожалуйста,— заговорил он, представляя дядю Лешу.— Глазов Алексей Алексеевич, наш бригадир садоводства... Воюем с ним из-за шефов... Мне дали двести человек, но только на картошку,— объяснял председатель, обращаясь ко всем, но больше — к стоящему напротив высокому крупному мужчине в сером глухом плаще и шляпе.

— Что, действительно скармливаете коровам? — спросил тот.

— Некондицию, только некондицию, Виктор Иванович...

— А отчего она выходит, некондиция...— попытался вставить дядя Леша, но председатель его перебил.

— Винзавод теперь не принимает, производство соков нам невыгодно разворачивать, сад в общем небольшой...

— Так вы что, еще не убирали яблоки? — довольно строго спросил вдруг Виктор Иванович.

— Да нет, Виктор Иванович, план мы перевыполнили... Сто двадцать пять процентов дали... Потрудились на славу... всем колхозом...

— Да там еще два плана! А то и три! — заволновался вдруг дядя Леша.— И какие яблоки остались! Убрали-то раннеспелые сорта, нележкие... А самое яблоко — на ветке... да на земле... некондиция! — дядя Леша зло зыркнул на председателя. — Отчего оно некондицией становится? На земле лежит... Некондиция...

— Успокойтесь, пожалуйста, успокойтесь,— Виктор Иванович улыбнулся, глядя дяде Леше в глаза.— Подумаем мы насчет шефов, подумаем...

— Так думать-то некогда,— дядя Леша инстинктивно потер левую половину груди,— некогда думать... Убирать надо... сад — он же живой... Не уберем мы, он обидится, плодоносить долго не будет...

Все вокруг вдруг заулыбались.

— Ну, это уже мистика...— Виктор Иванович тоже улыбался.

— Алексей Алексеевич,— торопливо подсказал новый председатель.

— Это уже мистика, Алексей Алексеевич... А нам надо быть реалистами... Вы вот мне скажите лучше, сколько лет живет яблоня... Я, признаться, так и не знаю... Двадцать, тридцать?..

Дядя Леша глянул недоверчиво на Виктора Ивановича.

— Яблони — как люди... по-разному живут... У кого жизнь какая... И шестьдесят, и восемьдесят... и сто лет живут...

— Сто? — Виктор Иванович и остальные, кажется, не совсем поверили.

— Да вот...— дядя Леша поднял сетку, которую держал в руках.— Вот яблоки с яблони восемьдесят второго года рождения. Тысяча восемьсот восемьдесят второго года... Больше ста лет выходит...

И стоящие вокруг серьезные люди подались сюда сразу и с почти детским любопытством смотрели на столетние яблоки...

— Для сада терпение нужно... Есть ведь сорта, они в пятьдесят лет только плодоносить начинают...— объяснял дядя Леша.

— Да, долго...— задумчиво произнес Виктор Иванович, отрывая взгляд от сетки с яблоками.— Мы на юге области закладываем спецхоз на четыреста гектаров плодовых деревьев и кустарников. Не хотели бы там поработать? Нам нужны хорошие специалисты.

— Не,— смутился дядя Леша.— Я уж тут...

— Почему? Там перспектива...

— Знаю я эту перспективу,— перебил его дядя Леша.— Скороспелок натыкают... Через пять лет урожай, через десять — вырубай... Это не яблони... Яблони у нас...

— Ну, а если вдруг на месте этого сада комплекс будет строиться?

— Какой комплекс? — быстро спросил дядя Леша.

— Птицеводческий комплекс... Вы ведь наверняка знаете, что в районе и в колхозе, в частности, начался процесс переспециализации...

Дядя Леша подался чуть вперед, спросил недоверчиво, настороженно:

— Чегой-то — на месте сада? Где такое записано? У нас на пятилетку план по яблокам... И зачем тогда специализацию было делать, если теперь это... пере?..

Виктор Иванович улыбнулся.

— Я не посягаю на ваш сад, Алексей Алексеевич, я говорю в принципе...

— Так и я... в принципе... А мы в пятилетку записаны, сад никакая собака не тронет...

— Я не спорю с вами, Алексей Алексеевич... Сад ваш наверняка хороший, красивый, и яблоки вот...— Виктор Иванович глянул на сетку в руке дяди Леши.— Но вы у любого спросите, что сегодня нужней: сад или птицеводческий комплекс? Нам народ надо кормить, Алексей Алексеевич.

— Так что ж, значит, чтоб накормить — сад под корень? А? — глаза дяди Леши сузились, он подался вперед.

— Да вы успокойтесь,— улыбнулся Виктор Иванович.— Мы видим, как вы любите сад.

— А чего мне его любить? — кажется, дядя Леша уже не мог успокоиться.— Чего мне его любить? Чего хорошего я через него видел? У меня, может, через него вся жизнь перевернутая!.. Только я вот чего тебе скажу...

Председатель схватил дядю Лешу за локоть, останавливая, но тот вырвал руку:

— Да пусти ты! Я вот чего скажу... И сам понимаю, и по рассказам знаю... Жили не то, что теперь... Мясцо ре-едко в щах, ре-едко... А в новину бывало и пухли, жрать совсем нечего. Только сады-то все держали!.. В каждом колхозе свой сад!.. Не в сытости дело, от яблок брюхо не вырастет... не в сытости дело, а в радости, в радости, понял, как тебя...

Он вбежал, задыхаясь, на пятый этаж, остановился у приоткрытой двери с цифрой «55», из-за которой доносились тихие глухие голоса, вошел.

В квартире было полутемно, серо. Первое, что он увидел,— зеркало в прихожей, завешанное полотенцем, и телевизор в комнате, которым хвастался Николай. Экран телевизора был прикрыт тряпкой. На диване лежал пластом, не двигаясь, Витек. Из кухни быстро шла Райка. Она не видела дядю Лешу.

— Рай! — позвал он тихо.

— Ой, дядь Леш, дядь Леш! — прижалась Райка к его плечу, став вдруг маленькой и жалкой.

— Рай, кто там? — спросила из комнаты тетка Ира чужим, сорванным криком голосом.

— Свои это, свои! — испуганно крикнула в ответ Райка и зашептала, глядя снизу.— Ты бы шел, дядь Леш...

— Да как же,— забасил дядя Леша, не понимая.

Тетка Ира вышла в прихожую, в черном, с провалившимися глазами на сером лице, с синими покусанными губами. Сзади ее удерживала за руку какая-то старуха.

— А, куманек дорогой явился! — громко заговорила тетка Ира.— С яблочками со свово сада, с бутылочкой! Друг от самого детства, как же... Ты чего

пришел? — грозно спросила она.— Сестру мою на тот свет свел, теперь мужика? Горбил на твой сад всю жизнь... А?! — Голос ее поднялся до невыносимого.

— Ир,— заговорил хрипло и испуганно дядя Леша, но она, поднимая руку и вырываясь от старухи, закричала в близкой бабьей своей истерике.

— Пошел отсюда, гад! И только приди! Приди только на похороны! Попробуй только!

— Иди, дядь Леш, иди, видишь, какая она,— Райка подталкивала дядю Лешу к двери.

Спускаясь по лестнице, он заклохтал вдруг горлом, шмыгнул громко носом, торопливо провел рукавом пиджака по глазам...

Три больших красных автобуса остановились один за другим, из них высыпали разом человек, может, двести — разноцветная и шумная засидевшаяся городская толпа.

— Ой, девочки, прелесть какая! — вырвался из общего гомона восторженный женский голос.

— Юра, лезь сюда! — кричал какой-то мужчина.— Гляди, какие яблоки!

— Вкуснотища!

— Первый раз повезло — всю жизнь на картошку посылали!

— А я думала, у нас такие не растут, надо же!

— Есть, есть еще места заповедные!

Дядя Леша молча и беспомощно смотрел на эту неуправляемую, пугающе свободную массу людей.

— Товарищи! По саду не расходиться и на деревья не влезать! — пришел неожиданно на помощь голос, усиленный ручным мегафоном. Руководитель шефов, в джинсах и штормовке, стоя к дяде Леше спиной, наводил порядок.— Зюкин, кому говорят, слезьте с дерева!

Рядом с руководителем стоял и председатель, который увидел дядю Лешу и призывно помахал рукой.

Председатель тронул руководителя за локоть, заговорил:

— А вот наш садовод... А это руководитель шефского отряда, Виктория Васильевна...

Дядя Леша еще больше растерялся, поняв, что руководитель — женщина. Она пристально и твердо посмотрела на него, пожала руку.

— Очень приятно! — и, обернувшись, прокричала в мегафон: — Зюкин, слезьте с дерева! Лишим квартальной премии!

— А вы, значит, из института, учите или так просто, делаете чего? — поинтересовался больше из вежливости дядя Леша.

— Делаем чего,— коротко ответила Виктория Васильевна, поглядывая по сторонам.

— И чего ж делаете?

— А вот этого спрашивать не следует,— с укоризной в голосе произнесла Виктория Васильевна и снова заговорила в мегафон: — Внимание, товарищи, внимание! Сейчас перед вами выступит главный садовник колхоза... Как вас?— обратилась она тихо к дяде Леше.

— Глазов Алексей Алексеевич,— помог председатель.

— Алексей Алексеевич Глазов! — объявила руководительница.

— Чего говорить? — растерялся дядя Леша, принимая мегафон.

Шефы ждали.

— Говорите-говорите! — торопила руководительница.

— Товарищи! — заговорил дядя Леша.— Значит, это... Яблоки в нашем саду натуральные, не опрысканные, поэтому кушайте на здоровье!

Шефы закричали «ура», засмеялись и зааплодировали.

— Только на деревья не лазийте, товарищи, по-хорошему прошу! Это ж хуже, чем на человека наступить. У нас лестницы есть, стремянки... Значит... А когда яблоки рвать будете, не отрывайте вместе с плодоножкой. Вот, глядите как.— Он поднял руку к ветке, показал.— Чтоб плодоножка на ветке осталась... Мне мой дед рассказывал,— дядя Леша, забыв, опустил мегафон, но тут же, потеряв голос, поднял его,— мне мой дед рассказывал... когда здесь была уборка при графе Семенове, он сборщикам выдавал лайковые перчатки! Чтоб яблоки не портить...

Шефы снова засмеялись и зааплодировали.

— У нас, правда, перчаток нету, но вы уж постарайтесь! — дядя Леша сунул мегафон председателю и пошел к дому. Шефы веселились и радовались почти как дети.

В дом постучали.

— Да,— сказал дядя Леша и положил под зажженную настольную лампу свою клетчатую рубаху и новую заплатку к ней.

— Можно? — услышал он за дверью женский голос. Мягкий, спокойный, усталый и терпеливый.

Дядя Леша молчал и не двигался.

— Можно? — повторил голос, и дверь осторожно открылась. На пороге стояла руководительница шефов, она улыбалась.

— А-а,— чуть улыбнулся в ответ дядя Леша.— Вера Васильевна...

— Виктория Васильевна,— поправила руководительница, впрочем, кажется, совсем не обидевшись.— А я думаю, дай зайду напоследок... А то ведь так и не удалось поговорить...

— Да я сам собирался выйти...— сказал дядя Леша.— Рубаха вот порвалась... Не знаю, как вас всех и благодарить...— голос дяди Леши был хриплый, севший. Он улыбнулся.— Охрип вот... Каждому пока объяснишь... Все-таки много у вас непонятливых людей, Виктория Васильевна... Вроде ученые...

— Ученые, ученые...— улыбаясь, громко повторила Виктория Васильевна.— Это мы вас должны благодарить, Алексей Алексеевич...— Она подошла к этажерке, глянула на кипу журналов «Садоводство», взяла в руки бронзовый бюстик человека — в шляпе с бородой.

— А кто это? — удивленно спросила она.— Как будто знакомое лицо.

— Так Мичурин! — улыбнулся дядя Леша.

— Ах, правда! — удивилась Виктория Васильевна.— В школьных учебниках был его портрет. Помню, когда учительница про него рассказывала, я так загорелась! Набрала косточек от сливового компота и во дворе посадила. Представляете? И тут у вас Мичурин.— Она смотрела на корешки толстых книг.— Это что, он все написал?

Дядя Леша кивнул.

— Можно?

Виктория Васильевна вытащила книгу и вместе с ней выдвинулась наклеенная на картон фотография. Так фотографировали в конце сороковых — начале пятидесятых: задником служила клеенка, край которой лежал, чуть загнувшись, на дощатом плохо выметенном полу. Какой-то дворец с балюстрадой и озеро с плавающими лебедями и круглой беседкой на краю, острые кипарисы в отдалении... Дядя Леша был в своем костюме с наградами: два ордена Славы и медали. Рядом сидела Тоня, красивая, в красивом же модном платье трофейного шелка. На коленях их сидели дети. У дяди Леши — улыбающаяся

девочка, у Тони — немного испуганный, верно, только из парикмахерской, подстриженный «с чубчиком» мальчик.

Дядя Леша терпеливо молчал. И Виктория Васильевна молча вернула фотографию на место.

— Я присяду? — спросила она.

— Конечно-конечно! — смутился дядя Леша и пододвинул ей стул.

— Знаете,— заговорила Виктория Васильевна,— смотрела я на эту всю уборку и завидовала. Думала, знаете, что? Бросить все к черту — лабораторию, диссертацию, общественную работу! Поехать вот так куда-то и работать в саду. Вырастить, знаете, свой сад!

Дядя Леша понимающе закивал.

— Дело ж хорошее, конечно... Только сады тут сейчас не очень-то сажают. Что не вымерзло, то вырубили. А заново сад разбивать потяжельше будет, чем за старым ухаживать.

— Да...— задумчиво произнесла Виктория Васильевна.

Дядя Леша молчал.

— Да...— повторила она.— Непросто, оказывается, быть и садовником.

— Так я не садовник,— не согласился дядя Леша.— У меня должность — бригадир садоводческой бригады. Садовод...

— Странно,— удивилась Виктория Васильевна.— А я думала, садовод — кто новые сорта выводит... Ну вот Мичурин, например... А кто ухаживает за садом, бережет его, тот — садовник...

Дядя Леша молчал, удивленный.

— Может, оно и так,— негромко произнес он.— Так что ж теперь делать.

Вдруг в сенцах что-то загремело, дверь распахнулась, и в комнату ввалилась Маруся-почтальонка.

— Принимай, Лешк, южные гостинцы! С доставкой на дом! — Маруся держала в руках, прижимая к животу, большой фанерный ящик посылки.— Десять двести! Там у нее, небось, тоже блат на почте,— сказала Маруся и бухнула посылку на стол.

И тут она увидела Викторию Васильевну, но растерялась лишь на мгновение, подошла, протянула ладонь лодочкой:

— Будемте знакомы — Маруся...

— Виктория Васильевна,— приподнялась та и пожала протянутую руку. Она, похоже, еще больше растерялась.

— Уезжаете? — спросила Маруся и глянула на окно, где шумно и бестолково садились в автобусы шефы.

— Да, уезжаем,— торопливо ответила Виктория Васильевна.

Маруся кивнула.

— А мы остаемся...

Она была весела. Увидев, что сесть некуда и не предлагают, она плюхнулась на кровать и, бросив на подол юбки крупные короткопалые ладони, заговорила:

— Пенсию сегодня разнесла бабкам. «Пензию»... Так у меня чтоб не угостили?.. А ты? — укоряюще и шутливо-строго обратилась она к дяде Леше...— Ну не стыдно тебе? Письма тебе таскаю, бандероли, переводы, отправляю... Посылку вот — с доставкой на дом, чуть не надорвалась. Ну хоть бы раз отблагодарил! А то ведь стимула нет, Леш, сти-му-ла!

— С получки, Марусь, с получки,— привычно отшутился дядя Леша и замолчал.

Наступило вдруг молчание. Молчала Маруся. Молчала Виктория Васильевна. Молчал дядя Леша.

— Отгадай вот лучше загадку, Марусь,— предложил вдруг дядя Леша.— Отгадаешь, тогда и стимул будет. Сразу в магазин побегу.

— Давай!— обрадовалась почтальонша.— Обожаю загадочки отгадывать!

Дядя Леша взял со стола пачку «Севера», ткнул в рисунок пальцем.

— Вот найди здесь белого медведя,— сказал он спокойно и серьезно.

— Прямо медведя? — Маруся разглядывала пачку.

— Ищи-ищи,— подбодрил дядя Леша.

Маруся, не отрывая сосредоточенного взгляда от папирос, подошла к Виктории Васильевне.

— Ты тоже ищи,— сказала она вполголоса, и Виктория Васильевна стала вежливо смотреть в рисунок.

— Врешь небось — белого медведя? — подняла Маруся недоверчивые глаза.

— Когда я врал? — щуря глаза, спросил дядя Леша.

Маруся вертела пачку так и сяк, спрашивала что-то шепотом у Виктории Васильевны и, наконец, не выдержала.

— Сдаюсь, черт с тобой! Сдаемся!

Дядя Леша придвинулся к ней, ткнул пальцем в рисунок.

— Видишь эту горочку?

— Ну? — кивнула Маруся, вся ожидание.

— Так вот он за нее пописать пошел.

— Кто? — не поняла Маруся.

— Белый медведь,— дядя Леша был серьезен.

Маруся молчала секунду, потом зашлась в смехе. Виктория Васильевна улыбнулась, но скорее от неловкости.

— Ну, до свидания, я пойду,— поднялась она.— Было очень приятно познакомиться. До свидания, Алексей Алексеевич.— И она вышла быстро.

Маруся замолчала, посидела, вытирая выбитые смехом слезы, и тоже поднялась. Уже в двери она погрозила дяде Леше пальцем.

— А ты жук, Глазов, тихиньким прикидываешься...

Тут засмеялся и дядя Леша, глухо, нутряно, прикрывая кулаком рот.

Он достал из кармана пиджака садовый секатор, стал открывать посылку. Ее фанерная крышка была прошита крупными гвоздями, которые поддавались туго, со скрежетом и визгом. Но эти звуки вдруг стихли, и в комнате в третий и последний раз в нашей истории возник тот женский голос, мягкий, добрый, спокойный и по-прежнему застенчивый:

«Здравствуйте, уважаемый Алексей Алексеевич!

Большое спасибо вам за письмо. Я так рада. Очень рада я также, что урожай у вас в этом году удался. Алексей Алексеевич, а мне тоже жаловаться грех. И гранаты, и виноград, и персики — все отличное просто! Про яблоки и груши я уже не говорю. И грецкий орех стоит, как обсыпанный. А вы бы только видели розы! Алексей Алексеевич, я спрашивала в письме, когда у вас отпуск, а вы так и не написали. Может быть, выберете время и приедете, посмотрите на мое житье-бытье, увидите, как здесь все растет. И не думайте, вы меня нисколько не стесните, дом большой... Я слышала, что ветераны войны имеют право на бесплатный проезд, так что убытком для вас это не станет. Ну а у меня здесь все свое.

До свидания. С уважением. Вера Васильевна.

Собрала посылочку для вас, угощайтесь. Правда, пришлось срывать все немного недозрелое, побоялась, что в пути испортится.

До свидания. С уважением. Вера Васильевна».

Дядя Леша отложил крышку, поднял положенную сверху газету. В посылке были аккуратно уложенные темно-вишневые гранаты, длинные коричнево-золотистые груши, нездешние яблоки, крупные, продолговатые, воздушно-ро-

зовые, и плоды, каких он еще не видел,— изумрудные пальчики фейхоа...

Начиналось за окном утро, но дядя Леша не ложился, сидел прямо и немо за столом. Постель за его спиной оставалась нетронутой.

Дядя Леша резко поднялся, подошел, ступая по замусоренным половицам, к окну, наклонившись, посмотрел в раннее сереющее утро, нажал на кнопку настольной лампы, включил свет.

Он вернулся к кровати, присел, пошарил под ней рукой и вытащил небольшой пузатый чемодан, очень старый, но из настоящей телячьей кожи, на крышке его у потемневшего латунного замка выдавлено было тиснением какое-то длинное немецкое слово. Дядя Леша поставил чемодан на кровать, щелкнул замком, поднял крышку. На внутренней ее стороне были наклеены старые, вырезанные из журналов фотографии: портрет маршала Жукова и цветущая раскидистая яблоня. Дядя Леша перевернул чемодан и вывалил из него на постель несколько пар обуви, женской и детской, сморщенной, скукоженной временем, отодвинул ее в сторону, чтобы не мешала, и распахнул дверцу гардероба. Из нижнего ящика он выхватил белье — трусы, майки — и сунул его, скомкав, в чемодан. Увидев мигающие цифрами часы, дядя Леша подошел быстро к столу, выдернул вилку из розетки, намотал шнур на конус продолжающих отсчитывать секунды часов, положил их в угол чемодана. Вынул из этажерки все четыре тома Мичурина и пристроил рядом с часами.

Потом он встал посреди комнаты, посмотрел по сторонам. Выходило, что брать с собой больше нечего. Достал из гардероба сорочку и костюм и быстро оделся. Из ящика стола взял документы: паспорт, из которого торчала тоненькая стопочка денег, трояков и пятерок, зеленую совсем новую книжечку участника войны, наградные удостоверения; спрятал все в боковой карман пиджака. Открыл было коробку из-под зубного порошка с гремящими внутри орденами, но тут же закрыл, положил в чемодан, и письма, перехваченные черной резиночкой от микстуры, тоже. Вдруг, кажется, вспомнил что-то, включил лампу, стал шарить ладонью по заваленному газетами и бумажками столу. Что-то упало, резко звякнув, и покатилось, поблескивая и звеня, под кровать. Это был велосипедный звонок. Дядя Леша проводил его взглядом и нашел, что искал,— папиросы, сунул их в карман.

Закрыл чемодан, поставил его на пол, сдернул с гвоздя брезентовый дождевик и шапку, свободной рукой подхватил чемодан, но тут же вернул его на место, присел, прямой, решительный и нетерпеливый, на край кровати — на дорожку. И уже через секунду поднялся с дождевиком и шапкой в одной руке и с чемоданом в другой, хлопнув сильно дверью, вышел из комнаты.

Прошуршал и шлепнулся на пол отвалившийся от печки треугольничек штукатурки.

Комната осталась пустой, разгромленной и покорной.

Заскрежетал в скважине ключ — дядя Леша закрыл снаружи дверь.

За окном светало. Старые черные яблони не двигались. Стало совсем тихо.

И вдруг ключ снова заскрежетал, хлопнула дверь, в сенях упало, загремев, ведро, дверь распахнулась. Дядя Леша ворвался в комнату, бросил чемодан на кровать и снова торопливо вышел.

Старые, тяжелые от воды черные листья ветер гонял по земле. Дядя Леша остановился у старой уже могилки с каменным надгробием; посмотрел на фотографию, переведенную на овальную металлическую пластинку — с той самой фотографии, что лежала между книг на этажерке у дяди Леши. Внизу было выбито: «Глазова Антонина Андреевна. 1925—1965».

Николая похоронили рядом. На бугре еще не осевшей влажной комкастой глины стоял сваренный из листового железа, покрашенный бронзовой краской

конус с красной звездой наверху. Дальше шло пустое, заросшее травой пространство — кладбище росло в эту сторону. Совсем без скорби во взгляде, но недоуменно и непонимающе смотрел дядя Леша на надпись: «Стеклов Николай Николаевич». Фотография была старая, дядя Коля молодой, на себя, последнего, непохожий.

Дядя Леша снял дождевик, расстелил его на земле, накрыв край могилы, поставил бутылку, вытащил из кармана стакан и пару яблок, сел.

Он налил полный стакан, медленно и спокойно выпил, взял яблоко, но закусывать не стал, лишь понюхал, поежился то ли от водки, то ли от холода, прикрыл глаза. Но словно очнулся, вздрогнул, отгоняя от себя это оцепенение. И заговорил вдруг громко, спокойно, серьезно:

— Устал, я Коля, заморился... Совсем чего-то заморился... Сила-то есть еще вроде, двину кого — не подымется, да на что мне она? Душа заморилась, тут чего делать?

Он закурил, глубоко затянулся, успокаиваясь, задумался, снова заговорил:

— Детей из дому выгнал... Тоню, как ты говоришь, не сберег... Да правильно говоришь, запряг я ее как ломовую лошадь, мою Тонечку, а она не потянула... И тебя не сберег... И правильно меня Ирка твоя ненавидит... Вырастил я сад, сучья крепкие... Да-а-а-а,— протянул дядя Леша, вот-вот, кажется, готовый заплакать.— А сколько можно так-то, а?.. Один пацан, один мальчишечка за столько лет в помощники пришел. Я сперва обрадовался, вот, думаю, притравлю его к саду, как отец меня притравил. Свалил сад на меня, как умер, согласья не спросил... Уж такой он мальчонка хороший... А... глухонемой... И меня не слышит, и сам сказать не может... Санька... Санька-немтырь... Звонки в интернате делает...— дядя Леша помолчал, но усмехнулся вдруг, засмеялся почти.— А мне, Коля, снова письма пошли. Черенков просят прислать. Я вчера их собрал все, штук сорок, да на конвертах написал: «Адресат не проживает»... Ха... Нету меня тут... Тебя нету, значит, и меня нету...— Он помолчал, почувствовав,видимо, что заговорил не о том, прибавил тихо и виновато: — Холодно тебе, темно?.. Вот так вот... Ну да что ж мы, смертей не видали?.. Четвертый взвод, черти корявые, подтянись! — закричал он с каким-то горловым клёкотом. И замолк, как онемел, мелко кивая головой. Губы его растянулись то ли в близком смехе, то ли в близком плаче. Но не засмеялся и не заплакал. Взял бутылку, вылил водку в стакан, а потом — из стакана тоненькой медленной струйкой вылил ее на могилку. Отбросил стакан и прилег медленно и осторожно на бок. Непокрытая его голова оказалась на сырой и холодной, втягивающей в себя всякую жизнь мертвой глине, но не двигался, лежал, часто моргая, потом закрыл глаза и долго-долго лежал так...

Он поднялся, посмотрел назад на Тоню, потом на Николая, наконец спросил:

— Споем вместе-то теперь? Ты хотел все, помнишь? Кто ж теперь споет, если не мы? Никто небось больше и не знает.

Дядя Леша прикрыл глаза, вытянул небритую и дряблую шею, запел тихонько и высоко, покачиваясь чуть из стороны в сторону:

—На горе-е колхоз,
Под горо-ой совхоз.
А я ми-иленькой
Задава-ал вопрос...

— Ну, Коль, Тонь, подхватывайте! — закричал он.

—Ай-я-я-я-я!
Ай-я-я-я-я!

Он замолчал. Не пелось. Не выходило. Не подхватывали.

Сдвинутые столы стояли под яблонями, от края до края разделяя сад надвое.

На столе были только цветы полевые — васильки и ромашки в стеклянных и высоких жестяных банках — да яблоки, много яблок — в широких глиняных мисках и дешевых стеклянных вазах, уложенные на чистые полотенца и просто рассыпанные по столу.

А за столом сидели люди, веселые, шумные, одетые празднично, нарядно.

— Леша! Слышишь, Лешк, иди к нам! — кричал из-за стола кто-то и призывно махал рукой.

— Дождешься его, бирючину этого! — прокричала какая-то женщина и заливисто захохотала. Кажется, это была Маруся-почтальонка. Рядом сидел новый председатель, который смущался, видимо, такого соседства. А через два-три человека сидел, опершись локтем на стол, смачно и мрачно одновременно грыз крупное сочное яблоко председатель предыдущий.

— Леш, честное слово, сколько ждать-то... Все люди как люди, один ты всегда...

Те же мужики, что привезли доски, голые по пояс, суетились у своих подвод, запрягали лошадей, собирались в обратный путь.

А люди не хотели уходить из-за стола, не желали, чтобы праздник кончался.

— Леш, хоть споем вместе! — Это кричал дядя Коля и махал призывно рукой, возмущаясь и почти искренне обижаясь на друга. Был Николай в жарком бостоне, в нейлоновой рубашке, при медалях.

Рядом сидела Тоня. Красивая, гордая, молчащая. Была она в кремовой кофточке с вышитыми бледными цветками, в белой полотняной юбке. На Алексея она не смотрела.

— На горе-е колхоз,
Под горо-ой совхоз!
А мне ми-и-и-ленький
Задавал вопрос!

Возник и сразу вырос Тонин сильный и чистый голос.

— Ай-я-я-я-я!
Ай-я-я-я-я!

Подхватил дядя Коля сначала чуть не в лад, но тут же выровнялся, и они повели вместе — дружно и радостно:

— А мне ми-иленький
Задава-ал вопрос!

И снова Тоня, одна, ах, как же она поет!

— Задава-ал вопрос,
Сам смотре-ел в глаза:
«А ты колхо-озница,
Тебя люби-ить нельзя!»

— Ай-я-я-я-я!
Ай-я-я-я-я!

Вырвался вперед нетерпеливо, по-мужски, дядя Коля:

— А ты колхо-озница,
Тебя люби-ить нельзя!

Но, ликуя, продолжала Тоня:

— Я колхо-озница,
Не отрица-аю я,

Но люби-ить тебя
Не собира-аюсь я!

И как же ладно у них выходит!

— Ай-я-я-я-я!
Ай-я-я-я-я!
Но люби-ить тебя
Не собира-аюсь я.

И вдруг Тонин голос стал тихим и печальным. Она пела теперь одна, а Николай ее слушал. И все за этим столом слушали их.

— Я пойду-у туда,
Где высо-ока рожь.
Я полюблю-ю того,
Кто на тебя-а похож...

Ай-я-я-я-я!
Ай-я-я-я-я!
Я полюблю-ю того,
Кто на тебя похож...

Все стихло. Дядя Леша двинулся к столу.

Песня кончилась, и праздник в саду кончился, и уже разобрали столы, погрузили их на подводы, и кто сидел недавно за ними — уходили теперь, оставляя сад. Никто не оглядывался. Одни сидели на подводах, другие шли пешком, не торопясь, устало, как всегда, устало уходят с больших праздников люди.

А вслед им с крыльца дяди Лешиного дома смотрел тот мальчик, Санька-немтырь, и никого не звал, стоял немо, не двигаясь. И сад за его спиной был тих и нем.

# Фильмография

## Киностудии «Мосфильм» — «Грузия-фильм»

**«Чегемский детектив»** (по мотивам произведений Ф. Искандера), 9 ч.
Автор сценария Ф. Искандер. Режиссер А. Светлов. Оператор В. Пиганов. Художник Е. Виницкий. Композитор И. Барданашвили. Звукооператор А. Авраменко.
Роли исполняют: Н. Камкиа, Р. Микаберидзе, Б. Бегалишвили, Ш. Пачалиа, Э. Когониа, Г. Сарчимелидзе, Р. Быков, Б. Хапава, Н. Мчедлидзе и другие.

## Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

**«Говорит Москва»,** 10 ч.
Автор сценария Р. Григорьева. Режиссеры Ю. и Р. Григорьевы. Оператор Н. Пучков. Художник Г. Анфилова. Композитор П. Чекалов. Звукооператор А. Избуцкий.
Роли исполняют: Б. Невзоров, Л. Зайцева, Оксана Захарова, Ю. Каюров, Л. Соколова, А. Ванин, Ю. Катин-Ярцев, С. Варчук, М. Яковлева, Р. Требух, Ю. Дедович, Г. Требух, В. Терехов, В. Фролов, С. Амосов, Т. Чернопятова, И. Выходцева, Д. Матвеев.

**«Русь изначальная»** (по одноименному роману В. Иванова), 1-я серия — 9 ч., 2-я серия — 7 ч.
Авторы сценария Г. Васильев, М. Ворфоломеев. Режиссер Г. Васильев. Оператор А. Гарибян. Художник А. Таланцев. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Л. Вейтков.
Роли исполняют: Б. Невзоров, Л. Чурсина, В. Антоник, И. Смоктуновский, М. Терехова, Е. Кондулайнен, А. Лицитис, И. Дмитриев, В. Талашко, А. Кенджаев, В. Гоголев, А. Карин, И. Сафронова, С. Плотников, Д. Орловский, В. Трещалов, М. Кокшенов, К. Ильенко, А. Зайков, К. Турчан, А. Плоткина, В. Епископосян, М. Кантемиров, С. Дикамбаев, Е. Стеблов, Г. Лампе, Ю. Катин-Ярцев, Э. Бурдули и другие.

## Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького (СССР — ПРФ «Зесполы фильмове», кинообъединение «Зодиак» (ПНР)

**«Путешествия пана Кляксы»,** 1-я серия — **«Посланники сказки»,** 10 ч., 2-я серия — **«Остров Изобретателей»,** 10 ч.
Автор сценария и режиссер Кшиштоф Градовский. Оператор Влодзимеж Глодек. Художники Н. Терехов, Анджей Ковальчик, Пшемислав Левандовский. Композитор Анджей Кожиньский. Звукооператор Ежи Блашинский.
Роли исполняют: Петр Фрончевский, Малгожата Островска, Хенрик Биста, Збигнев Бучковский, Г. Вицин, И. Губанова, Ежи Бончак, Мартин Бараньский, Веслав Михниковский, Леон Немчик, Владислав Ковальский, Ежи Крышак и другие.

## Киностудия «Ленфильм»

**«Подсудимый»** (по повести Б. Васильева «Суд да дело...»), 10 ч.
Авторы сценария Б. Васильев, И, Хейфиц. Режиссер И. Хейфиц. Оператор В. Блинов. Художник Е. Фомина. Музыка из произведений С. Рахманинова. Звукооператор И. Вигдорчик.
Роли исполняют: М. Жигалов, Т. Шестакова, Р. Быков, Ю. Кузнецов, Ю. Соловьев, И. Агафонов, О. Волкова, Е. Санаева, А. Николаев, М. Берггольц и другие.

**«Сентиментальное путешествие на картошку»,** 8 ч.
Автор сценария А. Смирнов. Режиссер Д. Долинин. Оператор В. Иванов. Художник Б. Бурмистров. Композитор В. Черницкий. Звукооператор А. Груздев.
Роли исполняют: Ф. Янковский, А. Неволина, П. Семак, А. Гусев, Н. Устинов, В. Арканов, Е. Баркан, Ф. Валиков, Э. Колотухина, С. Русскин и другие.

**«Фуэте»,** 10 ч.
Авторы сценария Б. Ермолаев, С. Кулиш. Режиссеры В. Васильев, Б. Ермолаев. Оператор В. Миронов. Художники М. Щеглов, Е. Урлина. Балетмейстер В. Васильев. В фильме использована музыка И.-С. Баха, В.-А. Моцарта, П. И. Чайковского, а также композиции О. Каравайчука, А. Больчева. Звукооператор Г. Беленький.
Роли исполняют: Е. Максимова, В. Васильев, Н. Большакова, А. Кабарова, В. Гафт, Е. Дмитриева, К. Заклинский, А. Осипенко, О. Самошина, А. Ливанов, С. Кузнецов,М. Берггольц, Е. Колобов и другие.

## Свердловская киностудия

**«Прощание славянки»,** 9 ч.
Автор сценария С. Поляков. Режиссер Е. Васильев.Оператор Р. Зуев. Художники В. Лукинов, М. Розенштейн. Композитор М. Зив. Звукооператор З. Миркина.
Роли исполняют: Г. Макарова, Е. Лебедев, Ю. Назаров, Н. Гундарева, Е. Васильева, Т. Спивак, М. Булгакова, А. Егоров, Н. Викторова, Н. Острикова и другие.

## Киевская киностудия имени А. Довженко

**«Легенда о бессмертии»,** 8 ч.
Авторы сценария Л. Корнешов, Г. Шевченко. Режиссер Б. Савченко. Оператор В. Башкатов. Художники В. Новаков, М. Раковский. Композитор Е. Станкович. Звукооператоры Ю. Каменский, В. Сулимов.
Роли исполняют: М. Маковийчук, Е. Финогеева, Н. Ожелите, Г. Морозюк, А. Кузьменко, И. Воганка, В. Фущич, Г. Долгозвяга, В. Варецкий, Ю. Брилинский, Костя Савченко.

## Одесская киностудия

**«Миллион в брачной корзине»** (по мотивам пьесы Д. Скарначчи и Р. Тарабузи «Моя профессия — синьор из общества»), 9 ч.
Автор сценария и режиссер В. Шиловский. Операторы В. Авлошенко, Н. Ивасив. Художник

Н. Иевлева. Композитор И. Катаев. Звукооператор А. Подлесная.
Роли исполняют: А. Ширвиндт, С. Чиаурели, Г. Соколова, И. Богодух, Л. Удовиченко, О. Кабо, А. Яковлев, А. Хостикоев, Е. Аминова, С. Фарада, В. Никулин, Н. Гринько, Л. Оболенский, А. Пермяков и другие.

## Киностудия «Беларусьфильм»

**«Тревоги первых птиц»,** 9 ч.
Автор сценария А. Осипенко. Режиссер Д. Нижниковская. Оператор О. Авдеев. Художник В. Шнаревич. Композитор В. Кондрусевич. Звукооператор Н. Веденеев.
Роли исполняют: Б. Борисов, Е. Меньшов, М. Карманова, С. Тормахова, И. Сидоров, Ф. Валиков, С. Горшкова, А. Бендова, Л. Писарева, Н. Дмитриева, П. Солдатов, Н. Волков, Е. Лыжина, Е. Донец, Юля Космачева.

## Киностудия «Грузия-фильм»

**«Ночная иллюзия»**, 8 ч.
Авторы сценария М. Абашидзе, М. Хонелидзе. Режиссер М. Хонелидзе. Оператор Г. Герсамия. Художник В. Арабидзе. Музыкальное оформление А. Цабадзе. Звукооператор Т. Бурдули.
Роли исполняют: В. Пансулидзе, Л. Пилпани, М. Кучухидзе, Л. Жвания, Р. Чхиквишвили, Г. Пипинашвили, Т. Ткешелашвили, Г. Чочуа, И. Хобуа и другие.

## Киностудия «Молдова-филм»

**«Тихая застава»** (по мотивам повести Л. Неменовой «Возвращение»), 9 ч.
Авторы сценария Б. Дуров, Л. Неменова. Режиссер В. Паскару. Оператор В. Чуря. Художник В. Булат. Композитор А. Сокирянский. Звукооператор И. Родионов.
Роли исполняют: А. Алешин, Ю. Тархова, Б. Бекет, Е. Солодова, М. Суханов, Е. Степанова, П. Баракчи, Ю. Хассо, В. Тэбырцэ, Е. Тодорашко и другие.

## Киностудия «Узбекфильм»

**«Я тебя помню»,** 9 ч.
Автор сценария и режиссер А. Хамраев. Оператор Р. Ибрагимов. Художник Р. Хамдамов. Звукооператор Б. Исхаков.
Роли исполняют: В. Богачев, З. Шарко, Гуля Ташбаева, Л. Гриценко, Давлят Хамраев.

## Зарубежные фильмы

**«Собеседник по желанию»**, 9 ч.
Производство «Бояна» (Болгария).
Авторы сценария Владимир Ганев, Христо Христов. Режиссер Христо Христов. Оператор Атанас Тасев. Художник Йорданка Пейчева. Композитор Виктор Чучков.
Роли исполняют: Васил Михайлов, Иван Кондов, Лиляна Ковачева, Валентин Ганев, Жана Караиванова, Константин Коцев, Юрий Яковлев, Васил Попилиев, Вылчо Камарашев и другие.

**«Ищем обмен»** («Обмен»), 8 ч.
Производство Института искусства и кинематографии (Куба).
Авторы сценария Хуан Карлос Табио, Хесус Грегорио. Режиссер Хуан Карлос Табио. Оператор Хулио Вальдес. Художник Ниевес Лаферте.
Роли исполняют: Росита Форнес, Исабель Сантос, Рамонсито Велос, Марио Бальмаседа, Марица Родригес, Литико Родригес, Мануэль Порто и другие.

**«Галакс»**, 7 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария и режиссер Ион Попеску-Гопо. Оператор Алеку Попеску. Художник Михай Бечу. Композитор Мариус Поп.
Роли исполняют: Джордже Константин, Марина Кабанов, Раду Бузня и другие.

**«Первое ралли»** («Ралли»), 8 ч.
Производство «Бухарест» (Румыния).
Автор сценария Мелания Кирьяческу-Константиниу. Режиссер Мирча Дрэган. Оператор Ион Маринеску. Художник Иоана Кантуниа-Римарку. Композитор Флорин Богардо.
Роли исполняют: Диана Георгиан, Константин Диплан, Штефан Силяну, Моника Гиуцэ, Мирча Башта и другие.

**«У всех таланты»**, 7 ч.
Производство «Баррандов» (Чехословакия).
Авторы сценария Мирослав Совяк, Зденек Флидр. Режиссер Зденек Флидр. Оператор Ота Копржива. Художник Борис Галми. Композитор Ярослав Крчек.
Роли исполняют: Марек Гаман, Михаэла Дворжачкова, Иржи Шмитцер, Сватоплук Матиаш, Камила Магалова и другие.

**«Король скачек»** («Фарлэп»), 9 ч.
Производство «Джон Секстон Продакшнс» (Австралия).
Автор сценария Дэвид Уильямсон. Режиссер Саймон Уинсер. Оператор Рассел Бойд. Художник Лоренс Иствуд. Композитор Брюс Роуленд.
Роли исполняют: Том Берлинсон, Мартин Воэн, Джуди Моррис, Селия де Берг, Рон Лейбман, Винсент Бол и другие.

**«Случайный отец»,** 8 ч.
Производство «Динависион и Продуксионес Касабланка» (Колумбия).
Авторы сценария Карлос Бенхумеа, Мануэль Бускетс, Родриго Кастаньо. Режиссер Мануэль Бускетс. Оператор Серхио Каббрера. Композиторы Герман Арьета, Артуро Астудильо.
Роли исполняют: Карлос Бенхумеа, Паола Хименес Понс, Хулио Алеман, Саби Камалич, Сесар Карминьяни и другие.

**«Вспышка»,** 9 ч.
Производство «Силвер Скрин Партнерс» (США).
Авторы сценария Денис Шраэк, Майкл Батлер. Режиссер Уильям Таннен. Оператор Питер Мосс. Художник Пол Грайман. Композитор Танджерин Дрим.
Роли исполняют: Крис Кристоферсон, Трит Уильямс, Рип Торн, Кевин Конвэй, Кэртвуд Смит, Тэсс Харпер и другие.

**«Соседка»**, 10 ч.
Производство «Фильм дю Карросс», «ТФ I Фильм Продюксьон» (Франция).
Авторы сценария Франсуа Трюффо, Сюзанн Шиффман, Жан Орель. Режиссер Франсуа Трюффо. Оператор Вильям Любчански. Художник Жан-Пьер Кою-Свелко. Композитор Жорж Делерю.
Роли исполняют: Жерар Депардье, Фанни Ардан, Анри Гарсен, Мишель Баумгартнер, Роже Ван Хул, Вероник Сильвер.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 85-летием

**ТОЛЧАНА Илью Моисеевича,** кинооператора
**ТОЛЧАНА Якова Моисеевича,** кинооператора,
заслуженного работника культуры РСФСР

С 80-летием

**ЛУКИНСКОГО Ивана Владимировича,** кинорежиссера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР

С 75-летием

**ЛЕСИНА Валентина Петровича,** кинодраматурга, искусствоведа
**ПОГОЖЕВУ Валерию Павловну,** киноведа,
заслуженного работника культуры РСФСР

С 70-летием

**СИЗОВА Николая Трофимовича,** писателя, организатора кинопроизводства,
заслуженного деятеля искусств РСФСР

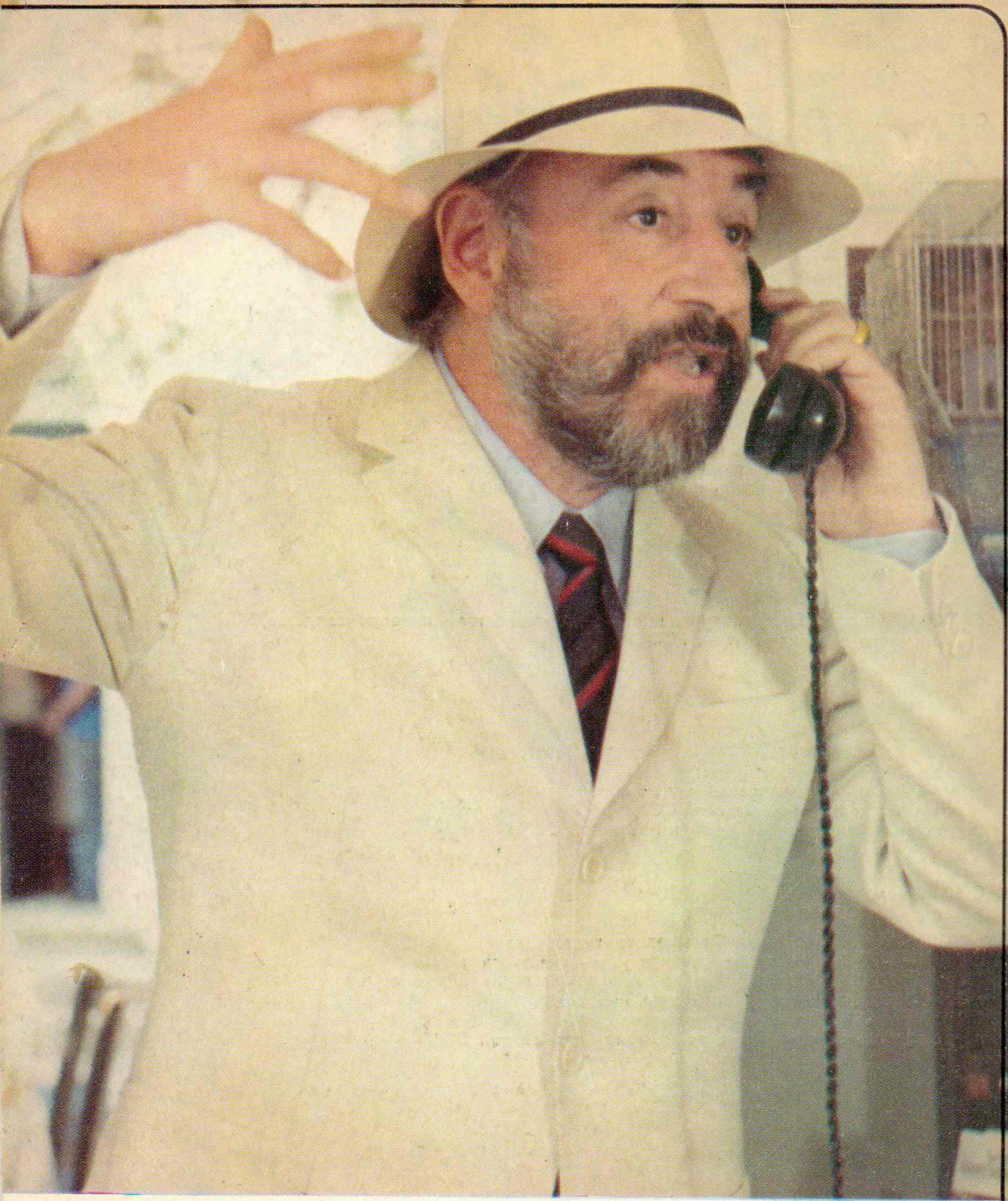
С 60-летием

**ВАСИЛИУ Дмитрия Георгиевича,** кинодраматурга,
лауреата Государственной премии СССР
**РОМАНОВА Сахи Романовича,** художника,
народного художника Казахской ССР,
лауреата Государственной премии Казахской ССР

С 50-летием

**АБДУСАЛАМОВА Шавката Фазыловича,** художника
**ЗУЛЬФИКАРОВА Тимура Касимовича,** кинодраматурга
**МИХАЙЛОВУ (ШУЛЬГИНУ) Альбину Александровну,** кинодраматурга
**НОВИКОВА Александра Васильевича,** киноведа
**СОЙУНХАНОВА Мухаммеда,** режиссера,
лауреата премии Ленинского комсомола Туркменской ССР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров
и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов



ИСКУССТВО

КИНО

Цена 1 руб.30 коп.Индекс 70402